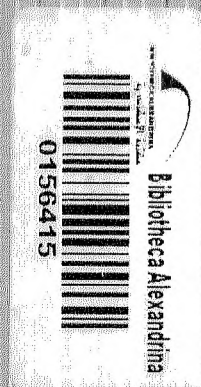


في

# الشعر الأوربي المعاصر

تأليف  
الدكتور عبد الرحمن بروي





في  
لشجر الأوري المعاصر

تأليف  
عبد الرحمن بدوي

ملتزم الطبع والنشر  
مكتبة الأنجلو المصرية  
١٦٥ شارع محمد مراد — القاهرة  
١٩٦٥



## مؤلفات

الدكتور عبد الرحمن بدوي

### (أ) مبتكرات

- ١ - الزمان الوجودي
- ٢ - هموم الشباب
- ٣ - مرآة نفسى [ ديوان شعر ]
- ٤ - الحور والنور
- ٥ - نشيد التريب ( شعر )
- ٦ - هل يمكن قيام أخلاق وجودية ؟

### (ب) دراسات

- ١ - الموت والعبقرية
- ٢ - دراسات فى الفلسفة الوجودية
- ٣ - المنطق الصورى والرياضى
- ٤ - النقد التاريخى
- ٥ - مناهج البحث العلمى
- ٦ - فى الشعر الأوروبى المعاصر

### خلاصة الفكر الأوروبى

- ١ - نيتشه
- ٢ - اشبنجار
- ٣ - شوبنهاور
- ٤ - أفلاطون
- ٥ - أرسطو
- ٦ - ربيع الفكر اليونانى
- ٧ - خريف الفكر اليونانى
- ٨ - فلسفة العصور الوسطى
- ٩ - المثالية الألمانية ( فى ثلاثة أجزاء : فشته - هيغل - شلنج )

### (ج) دراسات إسلامية

- ١ - التراث اليونانى فى الحضارة الاسلامية .
- ٢ - من تاريخ الإلحاد فى الإسلام .
- ٣ - شخصيات قلقة فى الإسلام

(5)

- ٤ -- الإنسانية والوجودية في الفكر العربي  
 ٥ -- أرسطو عند العرب  
 ٦ -- المثل العقلية الأفلاطونية  
 ٧ -- منطق أرسطو (٣ أجزاء)  
 ٨ -- شهيدة العشق الإلهي (رابعة العدوية)  
 ٩ -- شطحات الصوفية (أبو يزيد البسطامي)  
 ١٠ -- روح الحضارة العربية  
 ١١ -- الإنسان الكامل في الإسلام  
 ١٢ -- التوحيدى : الإشارات الإلهية  
 ١٣ -- سسكويه : الحكمة الخالدة  
 ١٤ -- فن الشعر لأرسطو طاليس وشروحه العربية  
 ١٥ -- الأصول اليونانية للنظريات السياسية في الإسلام  
 ١٦ -- أرسطو طاليس : في النفس (مع « الآراء الطبيعية » لفلوپترخس  
 وكتاب « النبات » ، ثم « الحس والمحسوس » لابن رشد)  
 ١٧ -- ابن سينا : عيون الحكمة  
 ١٨ -- ابن سينا : البرهان (من « الشفاء »)  
 ١٩ -- الأفلاطونية المحدثة عند العرب  
 ٢٠ -- أفلوطين عند العرب  
 ٢١ -- للبشر بن فاتك : مختار الحكم  
 ٢٢ -- قلهوزن : الحوارج والشيعه  
 ٢٣ -- أرسطو طاليس : الخطابة  
 ٢٤ -- ابن رشد : تلخيص الخطابة  
 ٢٥ -- مخطوطات أرسطو في العربية  
 ٢٦ -- مؤلفات الغزالي  
 ٢٧ -- مؤلفات ابن خلدون  
 ٢٨ -- أرسطو طاليس : في السماء والآثار العلوية

( هـ )

- ٢٩-- حازم القرطاجنى وأرسطو طاليس  
٣٠-- رسائل ابن سبعين  
٣١-- دور العرب فى تكوين الفكر الأوروبى  
٣٢-- أرسطو طاليس : الطبيعة ( بشروحه العربية القديمة )  
٣٣-- ابن سينا : فن الشعر ( من « الشفا » )  
٣٤-- الغزالى : فضائح الباطنية  
٣٥-- رسائل الإسكندر الأفروديسى  
٣٦-- أسين بلايوس : ابن عربى

( ز ) ترجمات

الروائع المائة

- ١ -- أيشندورف : من حياة حائر بأثر  
٣ -- فوكيه : أندين  
٣ -- جيته : الديوان الشرقى  
٤ -- بيرن : أنشيلد هارولد  
٥ -- جيته : الأنساب المختارة  
٦ -- برشت : دائرة الطباشير القوقازية  
٧ -- ثربنتس : دون كيخوته ( فى ٤ أجزاء )  
٨ -- دورنمات : علماء الطبيعة  
٩ -- مسرحيات لوركا : ١ . يرمما - عرس الدم - الاسكافية العجيبة .  
١٠ -- مسرحيات برشت : ٢ . الأم شجاعة وأولادها - الإنسان الطيب فى ستسوان  
١١ -- أيونسكو : المدرس - بنت للزواج

\* \* \*

اشفيتسر : فلسفة الحضارة

بنروبى : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا

ج . ب . سارتر : الوجود والعدم

رينيه ويج : الفن والنور واللوحات





## استهلال

حتى في هذا العصر ، عصر الصناعة الفنية والإنسان الآلى ، لا يزال للشعر مكان الصدارة بين الفنون ، لأن الحاجة إليه تنبثق من أعماق النفس الإنسانية ، بوصفه التعبير الحى المتجدد أبدأ عن نزوعها إلى ما فوق الواقع وعن إحساسها بالروابط المستسرة بين ظواهر الطبيعة ، وعن مشاركتها في سر الإبداع والخلق ، وعن تعاطفها مع سائر بنى الانسان ، وعن خفايا العواطف التى يتميز بها الانسان من سائر الكائنات .

والشعر المعاصر الأوربى يمثل هذا العصر : بما فيه من قلق بالغ على مصير الانسان بعد ازدياد آلات الدمار الشامل إلى حد يخشى معه حتى على مجرد الوجود الانسانى بأسره ؛ وبما أحرز من تقدم صناعى هائل جعل الكلمة العليا للآلة والسكم والاقتصاد ؛ وبما يضطرب فيه من مذاهب اجتماعية متلاحمة تتوزع العالم بأسره فتجبر في تيارها العاصف المتلاطم مختلف النزعات ، وبما تميز به من صراع دموى على المستوى العالمى في حربين ضروسين لن يزول آثارها أبدأ .

وهذا القلق الكلى هو السبب في قيام اتجاهات متطرفة إن في الشكل وفى المحتوى ، نشدانا للجددة بأى ثمن ؛ وتبرماً بالماضى مهما يكن ، وتعبيراً عن اليأس الانسانى البالغ ، ومظهراً من مظاهر دور الخريف ، بل الشتاء في سير هذه الحضارة . غير أن تاريخ الفكر الانسانى قد دلنا على أن المصير المحتوم لكل الاتجاهات التى لا تقوم على أساس راسخ من القيم الحقيقية هو الزوال السريع والنسيان ، مهما تلاً لأبريقها الخاطف في فترة من الزمان .

-- ح --

وفى الدراسات التى يتضمنها هذا الكتاب سيجد القارئ الأنماط  
الكبرى لهذه الاتجاهات على اختلافها ، ولعله سيتساءل معى عند الفراغ  
من قراءتها :

لكن ماذا سيبقى على المدى الطويل من هذه الاتجاهات ؟  
ولعل الجواب عنده أن يكون مثل الجواب الذى وصلت أنا إليه ،  
ألا وهو : قليل جداً !

القاهرة ١٩٥٩ - ١٩٦٥

عبد الرحمن بدوى

## الشاعر رلكه في مصر

حج إلى الينبوع الذي تنبثق منه الأسرار ، وانطلاق إلى دنيا من النور  
الصافي في تعارض حاد مع الوسط الذي جى فيه .  
وبحث عن أحساس جديدة قادرة على خلق قشعريرة خصبة في نفس  
تخشى الجمود ، ونفوذ في مستور يستهويه فيه أنه مستور .

\* \* \*

تلك كانت رحلة الشاعر المانى المعاصر ( ١٨٧٥ - ١٩٢٦ ) رينر ماريا  
رلكه Rainer Maria Rilke إلى مصر سنة ١٩١١ . وإنها لتشغل مكانة  
ممتازة بين رحلات هذا الشارد الذى أمضى عمره راحلا ، سعيًا وراء ما هو  
أصيل . إن نوعاً من الاستقطاب المرهف يبهظ كاهله فلا يملك إلا الانجذاب  
بالأضداد الفزيائية والروحية على السواء ، فالفزيائى والروحى كلاهما متوقف  
على الآخر .

- ١ -

إنه شاعر « الفقر والموت » ، فكيف لا يحلم بزيارة تلك الأراضى التى  
يهيمن عليها الموت منذ ستة آلاف سنة ، والتى وجد فيها نذر النفس للفقر  
أول محاولة للوفاء به لدى آباء الصحراء الرهبان ؟ إنه المتغنى بالملائكة ،  
فكيف لا يزور ديار ذلك الدين الذى تابع الملائكة فى تكوينه دوراً  
رئيسياً ، فقد بشر بكتابه ملك ، وحمل الوحى إلى نبيه ملك !

لقد سبقته زوجته كلارا Clara إلى القيام بهذه الرحلة وكشفت له عن  
بعض مفاتن هذه الأرض الحافلة بالأسرار ، وأرض مصر . وها هو ذاتى  
يناير ١٩٠٧ يصور لنفسه فى خياله ما تقوم به زوجته فى الواقع . فيتابع  
بالذهن رحلتها إلى مصر . وها هو ذاتى فى فلا دسكوپولى Villa Discopoli

بجزيرة كاپري Capri تجاه نابلي ينحني على أطلس يتبين فيه « ذلك النهر الذي يصنع المعجزات ؛ ويبدولى - كما قال - أنه يروى قصة آلهة هذه الأرض ، وأصول الألوهية المستورة التي لن يبلغها بشر ، الأصول التي ترجع إلى مجموعة من البحيرات لا ينضب معينها قد ارتفعت هناك ، وتروى طريقه الطويل الشديد الذي يتقدم أبداً وفي تقدمه ينتج الأثار نفسها أينما سار ، ثم ينتشر على هيئة فروع ، هي آلهة صغرى ، بها تفرغ كل حضارة وتصبح مطموسة المعالم » . (من رسالة إلى كلارا رلكه زوجته في ٢٠ من يناير سنة ١٩٠٧) فصر إذن هي أول أرض الآلهة في خيال صاحبنا رلكه . وهؤلاء الآلهة يبدوون قليلى العدد ثم يتكاثرون كلما ضعفت قوتهم وتضاءل سلطانهم والحضارة حينما تبدأ في الذبول تستكثر من الآلهة ، وكثرة الآلهة - وفي السياسة : الحكم - آية على الذبول والانحلال . وتلك ملاحظة وجيهة أبدأها رلكه بالنسبة إلى مصر ، وتنطبق على كل حضارة .

وأكبر هؤلاء الآلهة : النيل نفسه ، هذا النهر الجوهري ، أعنى أنه هو الذى يصنع جوهر أرض بمصر . « وإنه ليتشخص تشخصاً حقيقياً وكأن له مصيراً وميلاداً غامضاً وموتاً طويلاً متظاولاً ، بينهما حياة هائلة ممتدة نبيلة تحمل على العمل كل من يقترب منها ، طوال آلاف السنين ، حياة عظيمة جداً ، طامحة جداً ، تملو عن الإدراك » (رسائل من الستين ١٩٠٦ - ١٩٠٧ ، ص ١٦٤) .

وهو يقارنه بنهر الفلجا : أما هذا فلا شخصية له ، إنه ليس إلا طريقاً طويلاً خلال أرض سامية هي روسيا ، الهيا الذى فى تغير مستمر . وفى مقابل هذه الحياة الرائعة التى يهبها النيل هنا لك الصحراء ، مائة مطموسة المعالم ، لا بداية لها ولا نهاية . إنها شئ غير مخلوق ، ومساحات فسيحة ترتفع وتفصح عن حضورها دائماً ، وبعدها تضايق السماء . ولقد تأثر رلكه بالصحراء أيما تأثر . وخلبه فيها انعكاس السماء عليها .

وبعد أن استعرض في مخيلته العناصر الكبرى في الأرض المصرية، راح يتمثل آثارها القديمة : «رأس أبي الهول الكبير ، الذي يرتفع بصعوبة من انتفاخه المتواصل ، هذا الرأس وذلك الوجه اللذان بدأ الناس صياغتهما في المقدار . أما التعبير والرؤية والمعرفة فقد اكتملت على تطاول السنين على نحو مخالف لنحو الناس» (المرجع نفسه ص ١٦٥) . ذلك أن رلكه لا ينظر إلى الآثار المصرية إلا من خلال الروابط الزمانية بمرتبة السرمدية، وهذه إذن تؤلف بهذا جوهرها الحق ، فأبو الهول مثلاً ليس ذلك الأثر الفنى الذى صنعه نحات معين . بل هو أولاً وقبل كل شىء ذلك الأثر الذى تاون فى صنعه الزمان . إذن لقد اشترك فى عمله فنانان : الفنان البشرى ، ثم ذلك الفنان العظيم الآخر ألا وهو الزمان . فلم يعد مجرد حجر منحوت ، بل صار كائنًا حياً «شاهد أصباح آلاف الايام ، وأمواج الرياح ، ومالا يحصى من النجوم التى تطلع وتأفل ، ومواكب الأفلاك فى العلاء ، وحرارة السموات الممتدة هناك أبداً» (المرجع نفسه ، ص ١٦٦) .

وليس «الزمان» وحده ، بل هناك «المكان» ، المكان الممتد الفسيح على الأرض وفى السموات ، وتزواجه مع الزمان يؤلف نسيج الحياة الأبدية التى ينعم بها أبو الهول وكل أثر مصرى .

وتلك هى الصورة التى كونها رلكه لنفسه عن مصر قبل أن يرحل إليها . على أنه مما يدعو إلى أسفنا أن رسائل كلارا رلكه إبان رحلتها إلى مصر لم تنشر بعد ولم نستطع الاطلاع على أصولها الخطية إن كانت قد بقيت . ولهذا تعوزنا البيانات الدقيقة فى هذا الموضوع . وكل ما فعلته أنها رحلت إلى مصر فى نهاية سنة ١٩٠٦ برفقة جمع من الاصحاح والصواحب ، للقيام بمهمة خفية . إذ ذهبوا إلى مصر للتعلم على أعظم مدرسة نحت عرفها تاريخ الفن . وقد قال زوجها فى هذا الشأن : «إن المصريين أعظم الفنانين فى ميدان الفنون

التشكيلية ( راجع كتاب كترينا كنبرج : « رينر ماريا رلكه » ، ص ٢٢٥ ،  
باريس سنة ١٩٤٢ ) . وكانت زوجته نحاتة ممتازة عاشت مع فناني فورسفيده  
Worpswede وبرزت من بينهم في فنها .

## ٢

وليس من شك في أن هذه الصورة ستظل أجمل صورة في خيال رلكه  
عن مصر ، لا لأن الواقع قد خيب أمله فيما بعد ، ولكنه حلم الشاعر الذي  
لا يمكن أبداً أن يجاريه الواقع أو يدانيه .

ويزعم بعض الباحثين أن بلاد اليونان هي التي قادت رلكه إلى مصر .  
لكنه لو صح هذا ، لكان من الغريب أن يفضل رلكه زيارة مصر ويعدل  
عن زيارة اليونان ؛ ففي سن الثلاثين خطرت بباله فكرة زيارة اليونان ؛ بيد  
أنه عدل عنها بعد قليل ، ولم يزر بلاد اليونان أبداً ؛ لهذا نرى نحن  
— على عكس أولئك — أنه ما كان له أن يعدل عن زيارة بلاد اليونان  
لو أنها هي التي قادت إلى مصر . أو كان على الأقل قد قام بالرحلتين معاً ،  
فعدوله عن زيارة بلاد اليونان هي عندنا أبلغ دليل على أنه ليست اليونان هي  
التي جرت إلى زيارة بلاد النيل . ماذا أقول ! بل إنه لم يقيم بزيارة مصر إلا معارضة  
لبلاد اليونان والعقل الهليني المنطقي المحكم . والمرء لا يستطيع في الوقت  
نفسه أن يقيم « الصلاة على الأكرول » و « الصلاة عند سفح الأهرام » .  
وكان رلكه يفهم هذا التمييز جيداً ؛ ويعلم عن نفسه أنه ليس شاعراً يوناني  
الزعة ، مثل جيته أو هيلدرن . لهذا كان عليه إذن أن يختار بين مصر  
واليونان : بين عالم الأسرار ، وعالم البراهين المنطقية .

واختار رلكه . اختار مصر . وقبل أن يصل إليها عرج قبلها على الجزائر  
وتونس ؛ فكان ذلك إعداداً أولياً هياً له الالتقاء بدار الإسلام ودنيا العرب .  
وها هو ذا يدرس الإسلام ، وينشئ قصيدة عن رسالة النبي محمد يكشف فيها

— ٥ —

عن إعجاب شديد به ، وقد نظمها في المدة من ٢٢ أغسطس إلى ٨ سبتمبر  
سنة ١٩٠٧ بعنوان : « رسالة محمد » .

### رسالة محمد

لما تبدى الملك الكريم الطاهر  
ذو الملامح المعروفة والنور الباهر -  
تبدى رائعاً له في خلوته - خلع  
كل كبرياء وخيلاء ؛ وتوسل  
إلى « التاجر » - وقد اضطرب  
باطنه إثر أسفاره - توسل إليه أن يبتى ؛  
لم يكن قارئاً - وها هي ذى « كلمة »  
كلمة عظيمة حتى على حكيم  
لكن الملك وجهه بمهارة  
إلى ما كان مسطوراً في لوح  
ولم ييأس ، بل ظل  
يردد دائماً : اقرأ !  
فقرأ ، حتى انحنى للملك  
وأصبح ممن  
يعرفون كيف يقرءون  
ويستمعون ويتمون ( الرسالة ) .

\* \* \*

ولسنا ندرى ماذا دفع رلكه إلى كتابة هذه القصيدة : أهى من أترقراءة لسيرة الرسول ؟ أم هى محاكاة لجيئته فى « الديوان الشرقى للؤلؤ الغربى » ؟ ليس لدينا بيان عن الدوافع التى تحت تأثيرها نظم رلكه هذه القصيدة التى صاغ فيها مضمون سورة « العلق » . وهى تدل — على كل حال — على مدى تأثر رلكه بالإسلام .

وعن رحلته إلى الجزائر لم يترك لنا أثراً . أما عن رحلته إلى تونس ، وفى رسائله البيان الوافى . رحل إلى تونس فى ديسمبر سنة ١٩١٠ ، فزار مدينة تونس . وطاف بأسواقها الغنية بعروضها ومتاجرها وأقشمتها المتعددة الألوان وشاهد الذهب يرف طوال النهار ، أما فى الليل فلا يضىء غير مصباح متعجير ويسود المسكان جو « ألف ليلة وليلة » ، فما أن ينبلج الصبح حتى ينفذ نور الشمس من خلال سقوف السوق فيحيل الألوان : فالأخضر يصبح شفافاً ، والأحمر ينقلب حاراً ، واللازوردى يجلله الخشوع والاستسلام . ويتجول فى سوق العطارين وقد تعرف فيه بعطار لا تصافه اليد حتى تظل معطرة النهار كله . — وفى رسالة مؤرخة من القيروان بتاريخ ٢١ من ديسمبر سنة ١٩١٠ يكشف رلكه عن جانب آخر من جوانب الشرق الإسلامى : جانب التصوف والتقوى والزهادة . فهو يقول عن القيروان إنها مدينة مقدسة ، تأتى بعد مكة مقصداً للحج عند المسلمين ( كذا تصورها رلكه من تصورات أهل تونس ) . لقد أنشأها سيدي عقبة<sup>(١)</sup> ، أحد الصحابة وفيها مسجد جامع عظيم استخدمت فى بنائه أعمدة كثيرة من آثار قرطاجنة والمدن الساحلية الرومانية والفينيقية لتحمل سعفاً من خشب الأرز وقباباً بيضاء . ولا يحيط بالمدينة سوى السهول والمقابر ، لهذا تبدت له كأن الموتى يحاصرونها . إنهم راقدون حولها يزدادون دائماً ولا يتحركون أبداً .

(١) عقبة بن نافع بن عبد قيس لفهري ، ولد على عهد الرسول صلى الله عليه وسلم . قاله ابن عبد البر فى الإستيعاب . ( ج ٣ ص ١٠٧٥ ، نهضة مصر ) : لاتصح له حجة . ولام عمرو بن العاص ، افرقية ( تونس ) سنة ٤١ هـ . وقتل عقبة بن نافع سنة ٦٣ هـ بعد أن غزا السوس الأقصى ، قتله كسيلة بن لرم .



ومنظر هذه المدينة الإسلامية ( المقدسة ) يثير في نفسه خواطر عن الإسلام . إنه متأثر كل التأثر ببساطة الإسلام وحيويته . والنبي لا يزال سائداً أثره كما كان في الماضي ، والمدينة مدينته وكأنها قطعة من دولته .

ولقد تركت هذه الرحلة إلى الجزائر وتونس في نفسه أثراً قوياً ، لكنه مضطرب ، فيه تجتمع الأضداد كلها : الجديد والمألوف ، الغريب والممهود ، وكلها تتشابك تشابكاً يجعله عاجزاً عن التعبير عن نفسه وانطباعاتها ، كما اعترف بذلك في رسالة له إلى الناشر كينبرج في ٤ من يناير سنة ١٩١١ ، لكنه مغتبط كل الاغتباط بهذه الرحلة التي استشرف منها على عالم غريب صار الآن أشوق ما يكون إلى النفوذ إليه والتلبث طويلاً فيه .

### ٣

هذا العالم الجديد الغريب سيجده بأجلى صورته وأعمق معانيه في مصر ، لكنه هنا لا يجذبه الإسلام وآثاره والعصر الوسيط وما خلفه ، بل العصر الفرعوني القديم . ومن الغريب حقاً أنه لا يقول - في رسائله وقصائده - كلمة واحدة عن الآثار الإسلامية في مصر ، ولا عن الحياة الإسلامية فيها . وهو لاشك شاهدها في القاهرة . لكن يبدو أن مصر الفرعونية قد استغرقت استغراقاً تاماً بحيث حجبت عنه روعة مصر الإسلامية .

لما فرغ راسك من رحلته في الجزائر وتونس ، عاد إلى باريس . وسرعان ما ارتحل منها إلى نابلي ، وإنه ليشعر الآن أن روح الشرق قد استولت على كل نفسه ، وها هو ذا يقول لكاترينا كينبرج K. Kippenberg زوجة ناشر كتبه في رسالة مؤرخة في ٤ من يناير سنة ١٩١١ - إنه يشعر بأن عالم الشرق بدأ يتفتح له ، وإنه لم يتخضع فيما توقعه من الشرق ، لكنه شعر بنفسه مبتدئاً في هذا العالم الغريب عنه ، الذي يصل إليه منه نداء قوى أصله في عليين .

وفى السادس عشر من شهر يناير سنة ١٩١١ أبحر الشاعر إلى مصر .  
 قبلغ الاسكندرية فى التاسع ، ومنها استقل القطار فوراً إلى القاهرة حيث نزل  
 فى فندق شبرد « القديم » الذى احترق فى يوم ٢٦ يناير سنة ١٩٥٢ .  
 وفى الغداة ( العاشر من يناير سنة ١٩١١ ) بدأ رحلته إلى الصعيد  
 على ظهر الباخرة « رمسيس الأكبر » . وقد كانت زيارة الصعيد وآثاره أجمل  
 ما تكون - ولا تزال - على ظهر باخرة نيلية ، وكانت هذه الطريقة على كل  
 حال هى المحببة عند كبار السائحين ، فهى أحفل بالملفاتن الطبيعية ، وأكثر  
 شاعرية من السفر بالسكك الحديدية .

ولنتابع الشاعر إذن منذ البداية ، ها هو ذا فى اليوم الأول ( العاشر من  
 يناير سنة ١٩١١ ) على ظهر الباخرة « رمسيس الأكبر » التى سارت تهادى  
 فى النيل حتى وصلت أمام البدرشين عند الظهر ؛ فألقت مراسيها . ونزل  
 السائحون لزيارة آثار راصمة مصر القديمة ، منف . وركبوا الخيل خلال أشجار  
 النخيل ليصلوا إلى تمثال رمسيس الثانى ( ١٢٩٨ - ١٢٣٢ قبل الميلاد ) الذى  
 كان يرقده هناك منذ آلاف السنين ، وظل كذلك حتى نقل أخيراً فى سنة  
 ١٩٥٥ إلى ميدان المحطة بالقاهرة ، وأقيم واقفاً بعد أن أجريت عليه ترميمات  
 كثيرة . فالتمثال قبل ترميمه وكما شاهده رلكه كانت تنقصه القدم اليمنى ،  
 وقد قطعت ساقه اليسرى فوق السمانة .

وعند المغيب عاد رلكه وجميع السائحين إلى الباخرة ، وفى اليوم  
 التالى ( ١١ / ١ / ١٩١١ ) كانت الباخرة تمر سريعاً ببلاد الصعيد : بنى سويف  
 بماآذنها البيض وقصرها الأخضر ( أى قصر ؟ لا ندرى ) ثم البيوت المبنية  
 باللبن التى تغوص فى ملكوت التراب ( « رسائله » ج ١ ص ٢٩٥ ) وعديد من

القرى الراقدة في ظلال النخيل ؛ وأديرة قبطية صغيرة ، ومحاجر وجبال .  
 وها هو ذا يتأمل بإعجاب كل ما يتراءى أمامه على جنبات الوادى الخصب :  
 من حياة الطير إلى سلاسل القرى الهزيلة السكاوية الرتيبة ، وهي تتعاقب على  
 مجرى النيل الرائع الخالد ، كما يشاهد من مكانه في الباخرة جماعات الرعاة  
 والتجار ، ومواكب الجنازات وهي تتدافع ، وصور القنوات وهي تتحرك  
 ببطء في اتجاه عمودي ، وطائراً جارحاً يقف على لسان مرتفع : كل هذه  
 يتلقظها ولكه من المناظر المصرية التي تتوالى أمام ناظريه . وأكثير ما يجذبها  
 هو الألوان للمتغيرة الهاربة ، خصوصاً : الأسمر الذي يستطيع أن يتحول إلى  
 وردى ، وأخضر الحقول الذي يشبه أخضر الصور للمصغرة miniatures ،  
 والاسمر الذي يرف كالأحجار الكريمة . وكأنه ولكه إذن قد نظر إلى  
 مشاهد أرض الفراعنة بعين الفنان التأثرى . والمنظر المصرى بطبعه غنى  
 بالألوان ، والزاهى منها بخاصة ؛ إنه سمفونية من الألوان ، وهذا هو السبب  
 فى أن الرسم بالألوان قد ازدهر فى مصر ازدهاراً رائعاً منذ أقدم عصورها .

ووصل شاعرنا إلى الأقصر فى ١٧ من يناير سنة ١٩١١ فأمضى بها  
 ثلاثة أيام ، زار أثناءها معبد الأقصر بأعمدته اللوتسية الشكل . وهو المعبد  
 الذى أنشأه أمينوفيس الثالث ( سنة ١٤٠٥ - سنة ١٣٧٠ ) من الأسرة  
 الثامنة عشرة . وتوالت فيه طقوس عبادات مختلفة : مصرية وغير مصرية .  
 كان معبداً لأمون ، يتحرك إليه فى موكب رائع على النيل ، وفى معيته  
 حاشية طويلة من الآلهة الأخرى تحمل زوارقها المقدسة ، الزاهية بالذهب  
 والأحجار الكريمة ، على مراكب كبيرة . وعلى طول الشاطئ كان المغنون  
 والراقصون يصحبون الموكب . أما فى العهد اليونانى ( الهليني ) فقد حلت  
 محل عبادة أمون - عبادة يونانية مصرية . ثم جاء الرومان فأقاموا فى المعبد

مذابج كرسوها لعبادة الامبراطور . وجاءت المسيحية فأقامت أعمدة كنائسها على الجانب الشرقى من المعبد . ويربط هنا المعبد بمعبد الكرنك طريق الكباش ويبلغ ثلاثة كيلو مترات .

لهذا لم يكن عجباً أن يسمى ذلك هذه البقعة ذات المعابد باسم « عالم معابد الكرنك » ( رسائل ج ١ ص ٢٩٧ . Insel Verlag سنة ١٩٥٠ ) .

فتوقف أمام هذا العالم العظيم يشاهده ، ويعاود ثم يعاود مشاهدته في أول أمسية قضاها ، وفي مساء اليوم التالى على ضوء القمر . فتأثر بهذا السحر الذى لا يبلغ مداه التعبير ، وصاح : « إلهى ! إن المرء ليحشد خاطره . ويتأمل بكل ما لإيمانه من إرادة ، والعينان مسطتان على الداخل — لكنه مع ذلك يذهب بعيداً ويمتد إلى كل ناحية ( والله وحده هو الذى يستطيع أن يحيط بمجال الرؤية هذا ) — هناك عمود كأسى الشكل ، وحده ، استطاع البقاء ، لا يقوى النظر على استيعابه ، فهو فوق النظر ؛ إنما يستطيع المرء فى الليل إدراكه على نحو من الأنحاء ، مع النجوم ، وفى خلال لحظة يصبح إنسانياً يستشعر للمرء منه تجربة حية » ( الرسائل ج ١ ص ٢٩٧ ) .

ورلكه يشير هنا إلى عمود تحرقه، الملك الحبشى، وسرى مما قليل كيف أن هذا العمود المتوحد الهائل سيوحى إلى رلكه بقصيدة من أجمل قصائده .

نحن الآن فى الكرنك ، فى عالم من المعابد ، على الشاطئ الشرقى من مساحة طولها ١٤٤٠ م وعرضها ٧٥٠ م تضم داخلها معبداً ، و ١٠ مداخل ( بيلون ) ، وبجيرتين مقدستين ، وطرق آباء هول وكباش وبوابات وأسواراً وفى المعابد مالا يحصى من التماثيل والأعمدة والمسلات . يدخل المرء من الناحية الغربية ، ويمر فى طريق الكباش ، ويخترق أول فناء ثم يدخل معبد أمون . وهو معبد يمتد تاريخه إلى أكثر من ١٥٠٠ سنة ؛ ولهذا خلا من

وحدة المعمار ، فجاء مجموعة من الأبنية والمخططات تبدأ من الدولة الوسطى ، (٢٠٠٠ إلى ١٧٨٥ ق. م ) وتستمر حتى عصر البطالسة . وأول تخطيط يرجع إلى الأسرة الثانية عشرة ، لكن لم يبق منه إلا أثر ضئيل جداً . أما المعبد الكبير فكانت مساحته أربعين متراً مربعاً ، ولم يبق لدينا إلا أثر تخطيط هذا المعبد . ثم جاء تحتتمس الأول (سنة ١٥٣٠ - سنة ١٥٢٠ ق.م) فأحاط مكان هذا المعبد بسور واحد أنهاه ناحية الغرب بالمدخل الرابع . وأمام هذا المدخل أمر بإقامة مسلتين لاتزال الجنوبية منهما قائمة . ومن بعده أضاف تحتتمس الثالث (سنة ١٥٠٥ - سنة ١٥٤٠ ق.م) مسلتين أخريين زالتا . ثم أضيف مدخل خامس ناحية الشرق . وجاءت الملكة حتشبسوت (سنة ١٥٠٥ سنة ١٤٨٤ ق.م) فأمرت ببناء مسلتين ضخمتين بين بوابتي المدخلين الرابع والخامس ، لاتزال الشمالية منهما موجودة ، أما الجنوبية فقد بقيت منها بقية بالقرب من البحيرة المقدسة .

وتكفي هذه البيانات الموجزة لتعطي فكرة عن عالم المعابد هذا الذي سحر رلكه سحراً لم يظهر أثره الشعري إلا بعد هذه الرحلة بتسع سنوات وهو في خلوة بقصر برج - على - الإرشل ، القريب من زيورخ في سويسرة . وذلك في مجموعة من الشعر نشرت بعد وفاته بعنوان « من آثار الكونت ك ف . دائرة قصائد »

.Aus dem Nachlass des Grafen C. W. Ein Gedickkreis

وقصة هذه المجموعة الشعرية قصة مثيرة ، لهذا يحس بنا أن نرويها :

ففي شتاء ١٩٢٠ - ١٩٢١ دعى رلكه إلى قضاء بضعة أشهر في قصر برج - على - الإرشل . وهناك كان وحيداً ، في مناجاة لنفسه دائماً . وإذا به يتخيل في وحدته أن أحد الأجداد الذين سكنوا هذا القصر مثل أمامه وجلس على المدخنة وأنشأ يقرأ أمام رلكه من مخطوط فيه أشعار ، نسخها .

رأى كه فيما بعد ، وهي المجموعة التي سميت باسم « من آثار الكونت ك. ف. »  
ورأى كه يسمى هذه القصائد « الأعيب شعرية » . ولهذا لم يشأ أن ينشرها  
أثناء حياته . وإنما نشر منها القصيدة الخاصة بـ « الكرنك » في « التقويم  
السنوي لمكتبة إنزل » Inselalmanach سنة ١٩٢٣ ، نشرها بغير توقيعه  
وكان قد وعد ناشره بها ، حينما زاره في خلوته في برج - على - الارشل  
يومي ٢٣ و ٢٤ من يناير سنة ١٩٢١ وفي الرسالة التي بعثها مرافقة لهذه  
القصائد لما أن أرسلها إلى الأميرة فون تورن وتنا كسيس في ١٩٢١/٣/٦  
قال إن هذه القصائد « ليست إياه » ، لكنه يلفت نظرها بخاصة إلى القصيدة  
الخاصة بمصر ومطلها : « كان ذلك في الكرنك » ويوصيها بها توصية  
خاصة .

والواقع أن هذه القصيدة هي أجل ما في المجموعة . وفيها يصف رلكه  
انطباعات زيارته لمعبد الكرنك في المساء على ضوء القمر الساطع ، وبصحبه  
هيلانه . استهل رلكه هذه القصيدة بقوله :

« كان ذلك في الكرنك . إلى هناك ذهبنا على فرس  
هيلانة وأنا ، بعد عشاء سريع  
وتوقف الترجان : هنا طريق آباء الهول - ،  
آه ؟ المدخل : لم أغص من قبل  
في عالم جديد مثل هذا ! (أهذا ممكن ، أيتها العظمة ،  
لقد عظمت في نفسى عظماً مفرطاً ! )  
السفر ، هل هو البحث ؟ الآن ، قد أصبح غاية .  
والحارس عند المدخل أشعرنا  
بقشعريرة المقدار : فلنكم كان صغيراً  
إزاء ارتفاع البوابة المتواصل !

والآن ، وطوال العمر كله ،  
 العمود - ذلك العمود ! أليس كافياً ؟  
 إن التدمير جعله على حق : لقد كان أعلى  
 من أى سقف . ولسكنه بقى حاملاً  
 ليل مصر .

وفى هذا المطلع يشير رلكه إلى الآثار الكبرى التى استرعت انتباهه :  
 « المدخل » ، وخصوصاً « العمود » . ويقصد بالعمود هنا العمود الوحيد  
 الباقى من سلسلتين من الأعمدة أمر باقامتهما الملك الحبشى تحرقه ( ٦٩٠ -  
 ٦٦٤ ق . م ) تمتدان أمام قاعة الأعمد فى معبد أمون الكبير . بقى هذا  
 العمود وحده ، ويبلغ عشرين متراً فى الطول ، وتواجه عرضه ٥ أمتار ، ويتفتح  
 رأسه فى مواجهة السماء كأنه يحملها . والشاعر يرى فى مجرد بقائه رمزاً :  
 رمزاً على العظمة المتوحدة التى تبقى رغم صروف الزمان ، تبقى وحدها  
 مستقلة عن تيار الجماهير . إنه رمز لحياة رلكه نفسه ، هذا المتوحد الأكبر  
 الذى يعيش منفصلاً عن الدنيا المحيطة به ، منطوياً على نفسه فى تأمل عميق .  
 يفكر فى تقاليد العالم على مر الزمان .

هذا العمود المتوحد ، عاد رلكه فأشار إليه فى السوناتة الثانية والعشرين .  
 من « سوناتات أرفيوس » - حيث قال :

« آه ! ناقوس البرنز الذى يطرق

كل يوم بلسانه رتوب الحياة اليومية

أو عمود الكرنك ، العمود ،

العمود الذى بقى بعد زوال معابد شبه خالدة »

وإذن فن بين روائع الآثار فى الكرنك والأقصر سيستحوذ هذا  
 العمود بخاصة على فكر رلكه ، ويظل منقوشاً فى ذاكرته ، فيخطر

ببإله دائماً كلما وردت كلمة عمود . ذلك أن العمود المصرى يختلف اختلافاً  
بيننا عن كل عمود آخر : يونانى أو رومانى أو قوطى . فالعمود المصرى  
رائع الكتلة ، يبدو وحده تمثالا . ويتجاه الذى على هيئة كأس يبدو كأنه  
يحمل السماء وهو يتوجه إليها بينما القبة البيزنطية ثم العربية تتجه إلى لأرض ، وبينما  
العمود اليونانى يغوص فى التربة ، وبينما العمود القوطى نُحِيل هزيل ،  
تترى العمود المصرى يحمل السماء فى كأسه ، ويضم أسرارها بقوة وامتلاء .

ولنعد إلى قصيدة « الكرنك » :

« والفلاح الذى كان يرافقتنا  
ظل فى المؤخرة . لقد كنا فى حاجة إلى وقت  
لتحمل أثر هذا ، إذ كان أثراً شبه مدمر

أثر « الوقوف وحده » فى الوجود

الذى نفنى فيه . — لو كان عندى ولد

لأرسلته إلى هناك ، فى نقطة تحول العمر

التي فيها يكرس المرء نفسه للحق وحده

« إنه هناك ، يشارل ، انفذ من « المدخل »

وتوقف لتتأمل ... »

لم يكن فى هذا غناء لنا — كيف ؟

أما أننا احتملناه ، فذلك كان كثيراً لكليتنا .

أنت المريضة فى ملابس السفر ،

وأنا راهب فى نظرياتي .

ومع ذلك رفقا ! هل تعرفين البحيرة .

التي جلست على حفافها تماثيل قطط من الجرايت .



حدود - حدود ماذا ؟  
كان للمرء محصوراً في المربع السحري .  
فلو لم يتدافع خمسة من ناحية  
( وأنت أيضاً كنت تنظرين حوالياً ) .  
لكانت على حالها : قططاً متحجرة خرساء ، -  
لكانت عقدت الجلسة .  
لقد كان كل هذا مليئاً بجو المحاكم .  
هنا سحر البركة ، وهناك على الشاطئ جعرانات هائلة .  
وعلى طول الجدران ملاحم  
الملوك : محكمة <sup>(١)</sup> . وفي الوقت نفسه  
براءة لم يسمع بمثها .  
وامتلات التماثيل بنور القمر ، واحداً إثر آخر  
لقد كان نحتاً بارزاً  
واضحاً في طبيعته التي على شكل صحيفة  
كأنه آنية ، فيها صنع  
مالم يسترأبداً ولم يقرأ :  
سر العالم ، وفي جوهره من السر  
ما يجعله لا يستطيع التكيف مع « الصيرورة سرّاً » !  
كان الكل يتصفحون كتباً <sup>(٢)</sup> : لكن أحداً لم يقرأ  
في كتاب أوضح مما هنا - ،

---

(١) حكمة التاريخ التي تعقدها هذه الآثار ، بالوقائع التي ترونها وما جرى للملك .  
(٢) يقصد كتب دلائل الآثار ، وركه يسخر منها لأن المشاهدة المباشرة أهم من معرفة  
أسماء هذه الآثار .

- ١٦ -

( ما الداعى إلى البحث عن اسم ا ) :  
إن ما لا يقدر كان بمقدار  
التضحية ... أوه ا انظر ، ماقيمة الملك  
إن لم يتقدم للتضحية ؟  
الأمور تجرى ، ساعدها  
في مجراها . لكن حذار  
أن تتسرب حياتك من ثقب  
لكن كن دائماً الواهب المعطى .  
البغل والبقرة في المكان الذى فيه صورة الملك ،  
الإله ، كالطفل الساكت ،  
يتناول بهدوء ويتسم .  
إن روح قداسته لم تنطفئ أبداً . إنه يأخذ ويأخذ  
بيد أن هذا الاعتدال إنما قصد به أن تحتضن الأميرة  
زهرة اللوتس ، بدلا من تمزيقها  
هنا

قطعت كل ممرات القرايين  
و « الأحد » يللم نفسه بصعوبة  
والأسابيع الطوال لاتفهمه . — وهناك الإنسان والحيوان  
ينجون جانباً المسكاسب التى لايعرفها الله .  
والأشغال ، حتى لو كانت شاقة ، فلا بد من تذليلها  
يعملها المرء ويعاود العمل ، فتصبح الأرض سهلة البلوغ

ومن يعط القيمة هو وحده الذى يتخلى ويهدد

تلك هى قصيدة الكرنك ، التى أودع فيها رلكه كل انطباعاته ، فى لغة مستسرة غريبة صعبة على الفهم ، قابلة للعديد من التأويلات. والموضوعات الرئيسية التى تناولها فيها هى : البقاء ، العظمة فى التماثيل ، السر ، التضحية والزهد — وهى موضوعات تسرى عروقها فى شعر رلكه كله. إلا أنه لا يشعر بعطف نحو القبط المنحوتة ، والتى كانت مقدسة لإلهة السرور « بستيت » فى بوبسطة ، وهى قبط فى آذانها حلق . والإلهة « بستيت » إلهة سماوية ، لأن السماء كانت صورتها مؤنثة ، وفى بوبسطة كانت السماء تعبد على هيئة قطة سميت بستيت ( أو بسطيطة أو بسط ) . وكانت أعيادها ؛ كما يقول ( ماسبيرو : Causeries d' Egypte p. 39 - 40 )

يضرب بها المثل فى المرح ، ويقصدها الناس من جميع أطراف وادى النيل ، ويختلط فيها النساء بالرجال وهم قادمون على مركب فينزل النسوة وهن يقرعن الصنح ويعزفن على الشبابات . وكانت آلهة السماء فى سرور ، والأجداد فى جبور ، والحاضرون يعاقرون الخمر ، وعلى رؤسهم أكاليل الزهور ، تستروح منها فاضحات العطور — وكل ذلك من مشرق الشمس حتى الغروب .

الآن هذه القبط رموز لإلهات السرور ، تراها أثاراً عند شاعر الفقر والموت والأين : النفور ؟ ربما ، خصوصاً ورلكه لم يشأ أن يرى فى مصر غير مظهر الموت : فى العمود الباقى بين الأطلال وحده ، وفى المقابر والخرائب ررموز الموت . إن مصر الإلهة بسطيطة لا توحى إليه بشئ . فالأشياء تبنى ويجب أن تساعد على هذا القضاء ، أى يجب أن تبنى دون أن يعوقها عن ذلك حائق ، هذا مذهب رلكه .

والعطية في نظر رلكه آية النبالة والعظمة في الإنسان والآلهة على السواء والإله أمون يعطى دائماً ، فهو الشمس ؛ لكنه أيضاً يتناول ويأخذ بهدوء وجلال. إنه يتقبل من الناس قرايبتهم ، والناس بدورهم يكسبون من هذه القرايين ، وهكذا : كل شيء عطية وتضحية .

وعظمة الآثار للمصرية تملك عليه كل مشاعره . فأبرز مزايا الفن المصرى العظمة في المقدار ، ولا شيء يمكن أن يقاس إليه : إلا التضحية التي بذلت في سبيل إقامته .

## ٥

ويتابع شاعرنا زيارته للآثار المصرية في الأقصر وطيبة ووادي الملوك والمناطق المجاورة . وهو طبعاً إنما يسير وفقاً للبرنامج الذي وضع لرفاقه ، وليس هو الذي اختار برنامج الزيارة كما يتمتع بالآثار حسبما يشاء . وهذا أمر يدعو إلى الأسف ، ولكن هذه دائماً حال الرحلات الجماعية «المنظمة» . وبعد الأقصر زار إدفو حيث شاهد بقايا المعبد القديم المكرس للإله الصقر . حوريس ، وكان رمزه قرص الشمس بأجنحة الباشق ؛ والمعبد القائم حالياً يرجع إلى عهد البطالسة . غير أن رلكه لم يترك لنا وصفاً للآثر الذي تركه هذا المعبد في نفسه .

وذهب أيضاً إلى أبيدوس لزيارة معبدي ستي الأول ، الذي أمر ببنائه نذراً لذكري حجه إلى قبر أوزيريس . كما شاهد أيضاً معبد رمسيس الثانى الذي احتفظ لنا جداره الخارجى بنسخة من قصيدة للشاعر بنتاؤر ، الشاعر المصرى القديم العظيم .

وأوغل جنوباً حتى بلغ أسوان فزار مقابرها وجزيرة قَيْلَه وما فيها من معابد إيزيس وللاميسى وجناح نختنيف .

لكنه لم يترك لنا أثراً عن هذا الجزء من رحلته : سواء في قصائده  
وفي رسائله .

\* \* \*

وعاد إلى القاهرة في أوائل فبراير سنة ١٩١١ حيث نزل مرة أخرى في  
فندق شبرد الطيب الذكر . وفي هذه المرة زار القاهرة زيارة دقيقة وصفها  
في رسائله فقال : إن القاهرة توحى إليه بفكرة ثلاثة عوالم في واحد :  
« إنها مدينة كبيرة واسعة لاتعبأ بشيء ، هناك الحياة العربية الكثيفة  
المعتمة ، وهناك بعيداً تقوم - محذرة منذرة كالضمير - تلك الأشياء العظمى  
التي لاترحم ، والتي يجب على المرء ألا يتصل بها أبداً ، وحتى من اكتملت  
كل القوى فيه . فهذا أمر بالغ مفرط ، وعلى كل حال فأنا غير قادر الآن  
على شيء . وإن كنت أظن أن نوعاً من الترويح والتجديد قد استقر في نفسى  
ولقد رافقت رحلتى حتى الآن أنواع كثيرة من المتناهب ، لكننى لحسن  
الحظ كنت قد توقعت معظمها مقدماً ووطنت نفسى على قبولها بهدوء .  
والآن أتعنى أن أخرج منها خروجا هادئا ، حتى تصل التجربة المشتتة التي لدى  
منها - إلى نوع من المجموعات الكوكبية الباطنة ( رسائل ) إلى ناشره  
سنة ١٩٠٦ - سنة ١٩٢٦ ج ١ . فيزبادن سنة ١٩٤٩ . »

تبعدت القاهرة إذن أمام رلكه ثلاثة عوالم في عالم واحد : العالم الفرعونى  
والعالم الإسلامى ، والعالم الحديث . والحياة العربية فيها كثيفة مكتظة لكثرة  
السكان وتنوعهم في الأحياء الإسلامية ، أعنى في القاهرة المعزوية ، والجماهير الهائلة  
التي تذرع طرقها الزبة ليلا ونهاراً ، وتكدس الآثار والخرائب ، وشدة  
سياق الحياة اليومية فى أحيائها الوطنية . لهذا صعب عليه أن يحيط بهذا العالم  
الذى يغلى بالحياة والحركة .

والحق أن ملاحظة رلكه هنا دقيقة : فمن الصعب جداً على الإنسان أن يحيط بحياة القاهرة المعزية لأنها تتجاوز كل صورة عقلية . إنها حياة عارمة مضطربة لا تقبل أى تحديد ، ليس فيها نظام ولا منطق ، ولا نسب ، سواء من الناحية المعارية ، ومن الناحية العمرانية .

لكن بعيداً خلف هذا كله توجد « أشياء مصر العظمى » ، يعنى الأهرام وأبا الهول فيما نعتقد . إنها قاعة شامخة هناك كأنها ضمير ينبه ويردع أى يردع المرء من أن يعتقد أن القاهرة المعزية هى المكان الحقيقى الذى تجسدت فيه الروح المصرية ؛ لا ، بل الروح المصرية تقوم هناك على الشاطئ الآخر من النيل حيث تقوم الأهرام وأبو الهول . ذلك أن مصر الإسلامية قد أغلقت دون إدراك رلكه .

ولانعلم بالدقة تاريخ زيارته الأولى للأهرام وأبي الهول . لكننا نعتقد أن ذلك تم بعد رحلته إلى الصعيد ، أى فى الأسبوع الأول من فبراير سنة ١٩١١ . وعلى كل حال فقد كان لهذه الزيارة أعمق الأثر فى نفسه ، أثر عبر عنه فى رسالة إلى صديقه بنفنوتا Benvenuta بعد ذلك بثلاثة أعوام ، أى سنة ١٩١٤ ، ثم عبر عنه شعراً فى قسم من الإيلجيا العاشرة . الدوينيزية ، والأبيات الأولى منها ( من ١ إلى ١٥ ) قد كتبت فى دوينو ( على شاطئ الإدرياتي قرب تريسته ) فى مستهل سنة ١٩١٢ . ونظم التحرير الأول لها كلها بطريقة متقطعة فى باريس فى نهاية سنة ١٩١٣ ، ثم ألغى هذا التحرير الأول فى فبراير سنة ١٩٢٢ ، وفى ١١ من فبراير سنة ١٩٢٢ استبدل به تحريراً نهائياً فيه الأبيات من ١٦ إلى نهاية الإيلجيا الجديدة . وتم ذلك فى قصر ميزو Muzot بأقليم القاليس فى سويسرة .

وهذه الإيلجيا العاشرة زبدة التسع السابقة ، إنها تقناد الإنسان الذى مجدته

الثامنة والتاسعة ، إلى ملكوت الأين ، من خلال الموت . فهي إذن إيلجيا الموت والأين . وكان رسك إماراه في مصر بخاصة عبادة الموتى ومناظر القبور والجنازات لأنها تستعيد من مصر صوراً عميقة ، كما اعترف هو نفسه بذلك | في رسالة إلى فيتولد فون هولفتش Witold von Hulewicz بتاريخ ١٩٢٥/١١/١٣ — فقال : « إن الإيلجيات تضع معيار الوجود ، وتؤكد بل وتمجد الضمير الإنساني ، فتدبجه في تقاليد مستندة في ذلك إلى الروايات القديمة وذكراياتها ، وترى في عبادة المصريين للموتى شعوراً سابقاً بهذه الروابط ( وإن كان « بلد الأين » الذي يقتاد « الأين » العتيق الميت الشاب من خلاله لا يعد — هو بالدقة — مصر ، لكنه انعكاس لبلاد النيل في الوضوح الصحراوي الضمير الميت ) » .

وهكذا يحدد رسك بدقة أن بلد الأين ليس بالدقة مصر ، وإنما هو انعكاس لها . أعنى أن مصر هي التي أوحى إليه بفكرة ملكوت الأين التي إليها يقتاد « الأين » الميت الشاب .

ونقطة أخرى يحددها رسك في الرسالة نفسها : « إذا أخطأ المرء فقارن بين « الإيلجيات » وبين النظريات الكاثوليكية في الموت والعالم الآخر والخلود ، ابتعد ابتعاداً تاماً عن النتيجة التي تفضي إليها وساء فهمه لها . « الملك » في « الإيلجيات » ليس بينه وبين « الملائكة » في المسيحية أدنى صلة أو شبه ، وإنما هو بالأحرى أقرب إلى الملائكة في الإسلام . . إن « الملك » في « الإيلجيات » هو هذا المخلوق الذي يبدو فيه تحول المرئي إلى مستور أمراً متحققاً » .

وإذن فإن مصر بعبادة الموتى ، والإسلام بتصويره للملائكة والآخرة كانا مصدر الوحي الأول « لإيلجيات دوينو » لرسك .

ولكى تم الاعداد لهم ما سينشده رلكه فى الايلجيا العاشرة، نقتبس  
بضع عبارات من رسالة بعث بها رلكه إلى بنغوثا وفيها وصف رحلته  
إلى مصر :

« .. إذا رأيت فى متحف برلين رأس أمينوفيس الرابع فى القاعة  
الوسطى من القسم المصرى (وعندى الكثير لأرويه عن هذا الملك المصرى )  
أحسست على هذا الوجه معنى الوجود فى حضرة العالم اللامتناهى وكيف  
يتوازن على سطح محدود عالم بأسره من الظواهر ، وذلك بترتيب بعض  
القسمات ، أفلا يمكن الانصراف عن ليلة مزرعة بالنجوم ، كما يجد الانسان  
فى هذا الوجه ازدهار نفس القانون ونفس العظمة ونفس العمل — القانون  
والعظمة والعمق اللواتى لا يمكن تخيلها ؟ إننى تعلمت كيف أشاهد عن  
طريق أمثال هذه الأمور ، وحينما شاهدتها بعد ذلك فى مصر بمقادير هائلة ،  
وكماهى فى طبيعتها الحقيقية ، نفذت فى أعماقها بقوة حتى كنت على وشك  
أن أقضى الليل كله راقداً عند أقدام أبى الهول ، وأنا أشعر أنى منى عن  
نفسى وحياتى » .

« تركت ساعة العشاء تمر ، وكان الأعراب يُقعون هناك بالقرب من نارهم  
والظلمة تحول بينهم وبين رؤيتى . لقد انتظرت حتى أسدل الليل ستاره ،  
بمبدأ فى الصحراء ، ثم مشيت من خلف أبى الهول ، وقدرت أن القمر لا بد  
أن يكون على وشك الطلوع خلف الهرم القريب الذى أحرقته شمس المغيب ،  
ذلك أن الليلة كانت ليلة بدر . وفى الواقع لم أؤكد أستدير حول أبى الهول  
حتى كان القمر قد اصاعد طالياً فى السماء وانتشر منه فيض من النور على هذا  
الأفق اللامتناهى ، حتى اضطرت إلى حجب ضوءه الساطع عنى بكفى لأجد  
طريقى بين خنادق الحفائر وأحجارها . وفى مقابلة وجهه الضخم تفقدت مكاناً



ورقدت ملفوفاً في معطفي ، ونفسي مرتاعة متأثرة على نحو لا يبلغه الوصف .  
ولست أدري هل شعرت بوجودي تماماً كما شعرت به في هذه الساعات الليلية  
التي سلب فيها كل قيمة . فاذا كان وجودي لوقورن بهذا كله ؟ فالستوى  
الذي كان يجري فيه قد انزوى في الظلام ، وكل ما كان طاملاً ووجوداً كان  
يجري في مسرح أعلى ، يتلاقى فيه كوكب وإله في صمت ... هنا ارتفع شكل  
( أبو الهول ) تلام مع السماء لم تستطع آلاف السنين أن تحدث فيه أثراً غير  
هشيش ضئيل ، وأعجب ما في الأمر أن هذا الشيء ( أبا الهول ) كانت له  
قسمات إنسانية تكافئ مع مركزه السامي . ولقد اتخذ هذا الوجه عادات  
الفضاء الكوكبي ؛ لقد تحطمت بعض مظاهر ابتسامته ، لكن الشفاه  
ومغارب السموات ألفت عليه انعكاسات عواطف تفوقه . وكان لا بد من  
مرور فترة طويلة قبل أن تتعود عيني هذا الوجود وتدركه ، وتحقق هذا الثغر  
وهذا الصدغ وهذه الجبهة التي كان ضوء القمر وظل القمر عليها يتغير التعبير  
باستمرار .. وبينما أنا أتأمله مرة أخرى شعرت فجأة وبطريقة لا أفهمها أنني  
قد نفذت إلى سره . لقد أصبحت هذا الصدغ وتلقيت من أنحائه أكل  
إدراك ... تأمل : وراء بروز الخوذة على رأس أبي الهول ، طارت بومة  
مست الوجه ببطء ورفق مسيساً يمكن إدراكه في أعمال الليل ؛ وكأن هذا  
الصدغ قد رسمته معجزة في سمعي الذي أرهقه سكون الليل .

ولا يمكن وصف تأثير أبي الهول في ليلة قراء ساجية بهذا الوصف الدقيق  
الذي أبدعته حساسية راسكة الشاعرة المرهقة . ولم أقرأ في حياتي وصفاً لزيارة لأبي  
الهول يمثل هذا الجمال والعمق والتأثير . لقد أصبح فيه أبو الهول حياً ،  
إنسانياً ، في داخل إطار ساحر ليلية قراء في مصر .

أما في الإيلجيا العاشرة ، فإن راسكة يقدم لنا وجهاً آخر لأبي الهول :

فهو هنا حزين أسيان ، ميتا فيزيقي . وهنا يخلط بين ذكريات الأقصر  
والكرنك وطيبة ، وبين ذكريات أبي الهول والأهرام . ودليل الميت الشاب  
هنا في ملكوت الآين آين مَسِينٌ .

» .. إنه يقوده بخفة خلال مناظر الآين  
ويدله على أعمدة المعابد أو أطلال  
القصور المحصنة ، التي كان منها أمراء  
الآين يحكمون البلاد بحكمة . ويدله  
على أشجار الدموع وحقول الأحزان الزاهرة  
( ولا يعرف الأحياء عنها إلا الأوراق الرقيقة ) ؛  
ويدله على حيوان الحداد وهي ترعى ، - وأحياناً  
طائر مروع يخترق أفقياً مجال النظر راسماً  
في الفضاء صورة مكبوتة بصرخته المتوحدة .  
وفي المساء تقوده إلى قبور انقدماء  
الذين من جنس الآين ، إلى السبيلات والأنبياء .  
وإذا أقبل الليل سارا بهدوء أكثر وعمما قليل  
يرتفع التمثال الجنازي  
الساهر على كل شيء ، أخو ذلك القائم في وادي النيل :  
أبي الهول العظيم - :  
وجه  
الغرفة السرية .  
ويتأملان ، مدهوشين ، الرأس الملكي .

— ٢٥ —

الذى وضع إلى الأبد وفي صمت — وجه البشر .  
في ميزان النجوم .

لكنه لا يقوى على إدراكه ، لأن الموت  
— وقد بلغه حديثاً — يملأ عيونَه بالدوار .  
لكن الأئين ، متأملاً وراء حافة البشنت ، يفرع البومة ،  
البومة التي مرقت فمست الصدغ بطوله .

عند المنحنى الأنضج  
فرسمت بهدوء في سمع  
الميت الجديد — على ورقة مزدوجة  
مفتوحة — رسمت المخطط القائق للوصف .

وهذه القصيدة في حاجة إلى تفسير مسهب : ف « الغرفة السرية » هي  
الهرم ، و « حيوان الحِداد » هو الماعز أو الثيران ؛ و « الطير المروَّع  
الذى يخرق أفقياً مجال النظر » يمكن أن يكون الحجل أو التدرج ؛  
و « القدماء الذين من جنس الأئين » هم الأجداد في العصور الأولى ؛  
و « السبيلات » هن العرافات المنبئة عن المصير ؛ و « الأنبياء » لعله يقصد بهم أنبياء  
« العهد القديم » في الكتاب المقدس .

و « الأئين » يقتاد الميت القتي في ملكوت الأئين . وكلاهما يتجول فيه  
بغير عائق . إنه يدلّه على أعمدة المعابد . ولكنه يفكر هنا خصوصاً في  
معابد الكرنك وطيبة وسائر المعابد المصرية التي زارها في الصعيد . لأن  
ملكوت الأئين له صورته على الأرض ، ومصر هي التي تقدم أدق صورة

عنها . ذلك أن ملكوت الموتى يولد من ملكوت الأحياء ؛ وركه يؤكد دائماً هذا النفوذ المتبادل بين الموت والحياة . فكل ما يوجد فى الواحد يوجد فى الآخر ، لكن على نحو مخالف .

وأى الليل ، وهنا يصف رلكه ما شاهده تماماً فى زيارته الليلية لأبى الهول ، ولهذا يتذكر على الفور هذه الزيارة ، ويجد فى ملكوت الأئين نفس المناظر التى رآها من قبل فى مصر لدى زيارته لأبى الهول والأهرام ، القمر بدر . وها هو ذا التمثال الجنازى الذى يسهر على كل شىء ، أخوأبى الهول العظيم القائم فى وادى النيل ، « إن أبا الهول المصرى هو التمثال القائم هناك موضوعياً ؛ أما فى ملكوت الأئين فيعنى مضمون شعور الميت وضميره » .

(راجع Romano Guardini Rainer Maria Riekes Deutung des Daseins, s. 400

وأبو الهول المصرى هو الوجه الذى تنظر به إلينا الغرفة السرية ، أعنى الهرم . وهذا تشبيه رائع جداً : إن أبا الهول هو وجه الهرم ، وأبو الهول توج رأسه بالتاج المصرى المزدوج : تاج مصر العليا ومصر السفلى : وهو البشنت .

والأئين ورفيقه ينظران هذا الرأس للمتوج الذى وضع بجلاله وجه البشر على ميزان النجوم ، وضعه إلى الأبد ، أعنى أن الإنسان قد أصبح إلى الأبد كفاء لسكان السموات ، بيد أن الميت القى - وعبء الموت لا يزال يهبط كاهله - يشعر بالدوار أمام أبى الهول فى ملكوت الأئين ، بينما الأئين يقدر على النظر وعلى الفهم ، ولما ينظر خلف حافه البشنت ، يثير الفزع فى البومة . وهذه البومة هى بعينها التى رآها رلكه تطير خلف بروز الخوذة . التى على رأس أبى الهول وتمس مساً رفيقاً وجه أبى الهول ، رفيقاً ولكنه

مسموع في هدوء الليل ، لكن بومة العالم الآخر ترسم المخطط الفائق.  
الوصف بطيرانها .

وهكذا نرى الشاعر قد نقل إلى العالم الآخر نفس الصور ونفس التجارب.  
التي شاهدها في رحلته إلى مصر .

## ٦

لكن الشاعر بدأ يشعر بالحنين إلى أوروبا ، لا لأنه أحس اللال من زيارة.  
مصر ، بل لأنه يود أن يعود إلى الحياة المتوحدة في باريس ، لأن زيارته  
لمصر ، كما صرح بذلك في رسالته إلى ناشره بتاريخ فبراير سنة ١٩١١ ،  
كانت مصدر إثراء روحي له لا يستطيع وصفه ، وقد خلقت له واجبات  
جديدة . بيد أنه يتحدث في الرسالة نفسها وفي غيرها ( رسالته إلى لوسالوميه  
Lou Salome من رسائله إليها ، ص ٢٥٠ ؛ زيورخ سنة ١٩٥٢ ) عن  
« المتاعب والمضايقات » و « الظروف غير المواتية » التي مرت بها في مصر —  
دون أن يحدد لنا ماهيتها .

وكل ما نعرفه عنها هو أنه مرض في القاهرة ثلاثة أسابيع في فبراير  
سنة ١٩١١ ، مما اضطره إلى الانفصال عن رفقاءه في الرحلة . وفي ٢٤/٢ ذهب  
إلى حلوان ونزل في فندق « الحياة » ( الذي تحول بعد ذلك إلى مصحة  
للأمراض الصدرية ) وكان يديره كنوبس Knoops وزوجته وهما أصدقاء.  
زوجة رلكه ؛ فوجدا لدهما ترحيباً بالغاً .

بأي مرض أصيب في القاهرة ؟ إنه لم يحدد شيئاً . أعلمه مرض عاطني ،  
أعنى حينئذ روحياً عظيماً مصحوباً بهبوط جسدي ؟ ربما ، إذ يخيل إلينا أن

— ٢٨ —

هذا العالم الجديد الذي اكتشفه رلكه في مصر قد أبهظ روحه ، حتى لم يعد في استطاعته بعد أن يتحمل كل هذه الأمور الجديدة . وإنه لكثير جداً أن تستطيع النفس تمثل عالم جديد غنيّ مثل هذا في أيام فلائيل . من هذا مرض رلكه . جسماً وروحياً .

وفي الخامس والعشرين من شهر مارس سنة ١٩١١ ترك القاهرة متجهاً إلى الإسكندرية حيث أبحر منها على إحدى بواخر اللويد النمساوي ميمماً شطر فينيسيا ، فبلغها في ٢٩ مارس سنة ١٩١١ ومنها سافر إلى قصر دوينو ليجد صديقه الأميرة ماري فون تورن وتاكسيس Marie von Thurn Und Taxis . ودامت الرحلة في البحر أربعة أيام ، استطاع خلالها أن يلتقي من بعيد نظرة إلى البلوونيز والجزر اليونانية الجميلة .

— ٧ —

وهكذا انتهت رحلة شاعرنا في مصر ، لكن لم ينته بانتهائها اهتمامه بمصر . بل على العكس تماماً ، لقد بدأت الرحلة تفعل أفاعيلها ببطء وقوة وعمق في روحه ، وأثمرت ثماراً شاهداً من قبل أمثلة عليها .

وهناك صورة أخرى رائعة التقطها رلكه أثناء رحلته على النيل عند الكرنك والأقصر لما أن عبر النيل على مركب شراعى ، وهي صورة مثل بها حال الشاعر في هذا العالم . ففي الصفحات التي خصصها عن الشاعر بعنوان « عن الشاعر » ، وكتبها سنة ١٩١٢ ، أى بعد سنة من رحلته إلى مصر ، يصف لنا رحلته على النيل في مركب يجدف فيه ستة عشر شاباً صعيدياً ، انتظموا على أربعة مقاعد ، وبذلوا كل جهدهم في تحريك المجاديف . وعلى ظهر الباخرة عند الرأس وقف رجل في عكس اتجاه المركب وأنشأ يغنى :

« وكان يعنى فجأة وفي فترات غير منتظمة ، لا عندما كان يغلبهم الجهد ، بل بالعكس كثيراً ما كان يعنى وهم في أحسن حال ، لكن الأمر جرى على وفاق ولست أدري إلى أي مدى تأثر بالموجودين في المركب ، لقد كان كل شيء وراءه ، ولم ينظر خلفه إلا نادراً ولغير غرض . . إن انطلاقة مركبنا ، وشدة ما كان يقاومها قد توازنتا في نفسه ، لكن بين الحين والحين احتشد فيض منها فانطلق يعنى . . وبينما كان الذين معه يتوقون إلى أقرب شيء ويمسكون به ، كان صوته على اتصال بما هو بعيد جداً فجذبنا إلى هناك » . وختم رلكه وصفه قائلاً : « ليت شعري ماذا جرى لكني رأيت فجأة في هذه الظاهرة موقف الشاعر ، ومكانته ، وتأثيره داخل العصر ؛ إن من الممكن أن تنازعه كل مكانة ، إلا تلك ، فهناك يجب التسليم بها له » .

فرلكه إذن يشبه موقف الشاعر في العالم بموقف ذلك اللغني للمصري على للركب الذي يسير في النيل : إنه يعنى ضد تيار العالم ، يعنى وحده ، على فترات غير منتظمة ، دون أن يحفل بجموع الناس الذين قد يصغون إليه أحياناً والذين يوجههم إلى شيء بعيد لا يحفل به الجمهور حتى يجذبه الشاعر إلى هذا الشيء البعيد . ويمكن أن تنازع الشاعر في كل مكانة ، إلا هذه ، فلندعها له .

\*\*\*

ويفكر رلكه في العودة لزيارة مصر . فقد اقترحت عليه أميرة تورن وتاكسيس أن يقضيا شتاء سنة ١٩١٣ - سنة ١٩١٤ في مصر في ذهبية على النيل وسألته رأيه . لكن رلكه لم يجرؤ على اتخاذ قرار ، قائلاً للأميرة : « لقد نصبت قواي كلها ، ولا أشعر بالقدرة على القيام بمغامرة كبيرة - لقد قت بالكثير من المغامرات ، لكني لم أستفد منها غير القليل ، ولم تترك كل

منها غير مرارة الشعور بأنى فقدت مزايا كثيرة . ( الأميرة ماري فون تورن وتا كيس : ذكريات عن رلكه ، ص ٧٣ . منشن -- برلين سنة ١٩٣٣ ) .

لكن الأميرة نفسها لم تحقق مشروعها هذا ، ولم تر الشاعر في خلال ذلك الشتاء .

بيد أن رلكه ظل مسحوراً بجمال الآثار المصرية وجلالها . وها هو ذا يتحدث إلى الأميرة عن عزمه على دراسة الآثار المصرية واللغات الشرقية في السوربون بباريس ، لكن يلوح أيضاً أنه تخلى عن هذا المشروع . إنه قبل رحلته إلى تونس قد بدأ يلم بقليل من اللغة العربية . أما اهتمامه بالآثار المصرية فبرز بخاصة أثناء مقامه في برلين ، إذ نظم في صيف أو خريف سنة ١٩١٣ قصيدة عن رأس أمينوفيس الرابع ( أخناتون ) الموجودة في متحف برلين ( في قصائد ١٩٠٦ - ١٩٢٦ ، ص ٥٣٩ ) ، كما ذكر هو ذلك في رسالة إلى لوسالومييه بتاريخ أول أغسطس سنة ١٩١٣ ، وكان الرأس قد اكتشفته حديثاً بعثة الآثار الألمانية في مصر . وفي الرسالة نفسها يذكر أنه تحادث طويلاً مع الأستاذ اشتيندورف Steindorf عالم الآثار المصرية الألماني في ليبسج ، وعن إمكان مصاحبته في حملة تنقيب عن الآثار في النوبة . بيد أن رلكه لم يحقق أبداً هذا الحلم : حلم الاشتراك في حملة تنقيب عن الآثار المصرية . كذلك نجد في بعض القصائد الصغيرة تأثرات بمصر خصوصاً في قصيدة بعنوان « لا بد من الموت لأننا نعرفه » تبعاً لمثل قاله يتاح حوتب ( قصائد ١٩٠٦ - ١٩٢٦ ، ص ٤٩ )

وإذن فرلكه ظل يهتم بمصر . ويتأثر بروائعها وحكمتها ، مصر المعهد الفرعوني .



وكانت آخر علاقة ذكرته بمصر صلته بسيدة مصرية رائعة الجمال، هي السيدة نعمت علوى بك ، ولها معه قصة بديعة رواها ادمون جالو Ea. Jaloux في كتابه الذى خصصه لها ، ولا محل لإطالة الكلام هنا بشأنها . وكانت هذه آخر صلة نسائية لركه . ويؤكد بعضهم أن المرض الذى مات به لركه فى مستشفى فال مون Val - Mont بسويسرا فى ٢٩ من ديسمبر سنة ١٩٢٦ برجع إلى وخزة شوكة وردة اقتطفها لركه من حديقة قصر «ميزو» وهو يودعها لما أن زارته هناك .

إنها إذن وردة . اقتطفت من أجل وردة ، وردة مصرية حية ، هي التى حملته إلى حيث يرقد الآن ، فى رارون تحت رمز الوردة :

« أيتها الوردة ، أيها التناقض الخالص ، لذتك  
ألا تكونى رقاداً لأحد  
تحت هذه الجفون الكثيرة ! »

## الخبز والخمر

لهيبلدرلن

هيبلدرلن Hölderlin ، الشاعر الرومانتيكي المتوفى سنة ١٨٤٣ ، هو اليوم ، أوفر الشعراء الألمان حظاً من العناية به والاحتفال لقصائده ، خصوصاً بعد أن اكتشف فيه هيدجر Heidegger كبير الفلاسفة الوجوديين ، معاني عميقة وأسراراً فنية ممتازة جعلته ينظر إليه على أنه « جوهر الشعر » .

وأروع قصائد هيبلدرن قصيدة طويلة له بعنوان « الخبز والخمر » .  
Brot und Wein ، أنشأها سنة ١٨٠١ في فترة عاصفة غنية بالقصائد الغنائية ، وأهداها إلى أستاذه فلهلم هينزه Wilhelm Heinse الذي كان شديد الإعجاب برجل عصر النهضة والمثل الإنساني اليوناني ، أعنى أنه كان يعبد الجمال والحياة ويقدس المثل اليونانية .

والقصيدة مؤلفة من تسع مقطّعات Strophen ، وكل مقطّعة تتألف من ثمانية عشر بيتاً . ومن الذين عنوا بشرحها إميل بتسولد Emile petzold فقسمها إلى ثلاثة أقسام ، أطلق عليها العنوانات التالية :  
الحماسة ، الحياة اليونانية ، حياتنا .

والقصيدة تبدأ باستلهاام الليل ، والليل عند الرومانيك رمز حافل بالمعاني ، ولهذا طالما مجّدوه ، وبخاصة نوفالس في قصائده المشهورة : « الليالي » (راجع ترجمتنا لها في « الموت والمبقرية » ) ثم هيبلدرلن . فالليل رمز الموت : موت الجسد وموت الروح .

إن ضجيج النهار في سبيله إلى الزوال ، ومعه تراحم الحياة ، وبدت أحاسيس الليل تدب في الحياة : من حنين بين العشاق وشوق عارم إلى الأصدقاء الغائبين، وذكري الصبا ببراءته الناعمة القصية . وصلصت نواقيس المساء ، وهلاصوت حارس الليل ، وكم لحارس الليل من أسرار ، لا يزال القوم يعرفونها اليوم في أسبانيا ، أسبانيا الحاملة الرومانثيكية المديئة بالانفعالات الحية أبدأ ، والينابيع الثرة تغنى على عطور الأزهار . وها هو ذا القمر قد أقبل على استحياء ، والليل ملأ السماء غير حافل بالاجوم ولا بالهموم ، وعلى الأجدال حزن وبهاء .

وفي المقطعة الثانية يكشف هيلدرن عن المعنى العميق لليل في حياة الروح . ما أروع تأثير الليل فينا ! لكنه مغلف بالأسرار ، فلا يستطيع الكشف عنها أحد، لهذا يميل الناس إلى تفضيل النهار ذى الأنوار . أما النظرة النافذة فهوى الظلام والظلال . ثم الليل ، أليس هو وقت النعاس ؟ ومن منا لا يهوى النعاس ! بوركت أيها الليل بما تمنح من نعم : فأنت واهب النوم والنسيان والشكر المقدس !

وها هو المثل الإنساني الأعلى يبدو في المقطعة الثالثة . هنا تلتئم الروح والحساسة ، وهنا ترتفع الصرخة إلى اكتشاف الدنيا لنجد فيها خيرائنا ، أيأ ما كان بعد المكان . وسواء دقت الساعة منتصف النهار أو منتصف الليل ، فإن نداء المصير يدعونا أن نلبي داعي المثل الأعلى في الحياة ، المصير المفرد الذي يحققه كل منا وحده بما لديه من قوى، وحسبه أن يفرغ فيه كل وسعه . ياله من سرور عارم إذن ، سرور من يلبي نداء الحياة الفريدة التي قدرها له المصير !

لكن إلى أين يقودنا نداء هيلدرن ؟

( م ٣ — الأدب الأروبي )

إلى أرض هلاس الخالدة ، إلى جبل البرناس مهبط وحى الشعراء ، إلى  
دلف التي تجللت جبالها بالثلوج ، إلى الأولمب موطن الآلهة جميعاً ، إلى حيث  
يصعد قرع الأمواج تحت الصنوبر وبين داليات الكروم .

إلى هنا يدعوننا إله المستقبل .

\* \* \*

ومن هنا ، أى من المقطعة الرابعة ، يقودنا الشاعر إلى كعبة أحلامه  
الشعرية ، إلى بلاد اليونان ، للوطن المختار لكل الآلهة . لكن أين العروش  
والمعابد ، وأين كؤوس التسنيم ( النكتار ) والأناشيد التي سكرت منها  
الآلهة ! وأين الوحي الصادق والتنزيل الرهيب !

واحسرتاه ! لقد نامت دلف ، دلف ذات الوحي والنبوءات ، وخرس  
صوتها الهادر .

ثم أين البرق ، وأين العواصف التي تنقض من السماء لتملأ البشر بالهناء  
والسعادة ؟

إيه أيها الأثير ! إن صدى الزمان يردد من بعيد صوتك الحى القوى  
الذى كان يزلزل الأرضين !

\* \* \*

ولكن عالم الألوهية قد تطور إلى ثلاث شعب . وهذا ماترويه المقطعة  
الخامسة .

في الأولى تسود النظرة الحسية التصويرية مقرونة برهبة : فالإنسان

خائف ، ونصف الإله هو أيضاً بغير أسماء يطلقها على الذين يعبدونه .

ثم : تتلوا نظرة حافلة بأساطير الآلهة ، فيها تؤثر نظرات الشعب في دنيا الوجدان الدينى . ويشعر الإنسان بنزوع حار إلى الأفعال البطولية ، دون أن يحتفل أحد بالتمييز بين ما هو مقدس وما هو مدنس .

وأخيراً يتم الشعور الملىء بالآلهة فيأتون إلينا بأنفسهم . ويزول شيئاً فشيئاً التصوير الحسى ، ويحل محله تصور عقلى ويتعود الناس على رؤية الآلهة ، فتتكشف لهم الآلهة ويبحث المفكرون فيهم فلسفياً .

واعجباً للإنسان إنه عاجز عن إدراك الخير طالما كان الإله يسهر عليه ويمده بنعمه . حتى إذا ما تألم ، أدرك الخير وابتثقت منه الكلمات كالآزهار .

\* \* \*

وها هو ذا يسبح بحمد الآلهة ، ويفعل كل ما يرضيهم ، فيقيم المعابد لعبادتهم والمدن لتمجيدهم . فترتفع الأبنية ، وتتبدى القوى والجمال .

لكن أين طيبة وأين أكينا ؟ إن ساحات أولمبيا مهجورة ، لا سباق فيها ولا مصارعة . وأين الأكاليل تزين سفن كورنث ؟ وما بال الصمت خيم على المسارح المقدسة ، ومضى سرور الرقصات الشعائرية ؟ وأين علامة الألوهية في جباه الناس ؟ أما من إله يضرب جباه المختارين ؟

نعم قد جاء في صورة الناسوت ليضع حداً للعيد الإلهى !

\* \* \*

لكن ما أشقانا نحن في هذا العصر ! لقد جئنا متأخرين ، متأخرين جداً ، أما الآلهة فيحيون هناك ، بعيداً جداً عنا في الأعلى ، في عالم آخر . هم

يؤثرون فينا ، لكن يبدو أنهم لا يهتمون كثيراً بشؤوننا . هل عاد الإنسان  
يحتمل إلهام الإله ؟ لحظة سريعة ثم يمضي حالمًا يفكر في الآلهة .

والليل والأحزان تأتي له بالقوة التي بها تنشأ الأبطال . لكن هل  
تمة جدوى ؟

الأفضل عندي أن ينقضى العمر في النعاس ، بدلا من هذا الانتظار الممل .  
الطويل دون صاحب ولا رفيق .

وفي هذا الزمان التمس ، ما القائدة في وجود الشعراء !  
لكن الشعراء برغم ذلك هم بمثابة كهنة باخوس ، حججاج في الليل  
المقدس يتنقلون من ديار إلى ديار .

ذلك أن عهد اليونان ومثليها قد ولى : لقد كان عهداً امتاز باتحاد  
الطبيعة والألوهية وحلول الواقع في المثال ؛ والحياة المثلى كانت مزيجاً من  
الألوهية والطبيعة ، والواقع والمثال .

\* \* \*

لكن لما غادرتنا الآلهة حاملة معها السعادة ، وأشاح الإله الأب بوجهه .  
عن البشر فامتلات الأرض بالحداد ، تبدت ملك طيب ليعلم نهاية النهار .  
ثم ترك لنا بعض النعم علامة على مروره ورجاء في عودته ، النعم التي نستطيع  
الاستمتاع بها استمتاعاً إنسانياً ، لأن الاستمتاع الالهي كان فوق طاقتنا :  
وهذه النعم اثنتان : الخبز الذي يخرج من الأرض المجللة بالنور الخصب ،  
والخمر الذي ولد من إله الرعد . والخبز والخمر كلاهما تذكير بالخالدين الذين  
كانوا هنا ، وسيعودون . وهامم الشعراء أولاء يتغنون بإله الخمر القديم ،  
ويرفعون إليه الأناشيد .

\* \* \*

— ٣٧ —

نعم إن إله الحجر يذكرنا بماضينا العريق حينما كنا ، نحن أبناء الأرض ،  
ننعم بصحبة الآلهة . إنه يأتينا ، في لحظات السرور والآمال والانفعالات  
العالية ببصيص وقبس من نور الآلهة ، مما يولد فينا الشعور بأننا من نسل  
الإله ، وقليلًا قليلًا تتحقق هذه المعجزة في الإنسان .

وهكذا فإن الخبز والحجر نعمتان من السماء ، ورمزان للشكر والرجاء .  
وها نحن أولاء نقدم ترجمة لهذه القصيدة ، ترجمة بالشعر الحر .

### الخبز والحجر

— ١ —

حَوَّلِي الهدوء على المدينة  
والدرب وضاء السكون  
وضجيج عَرَبات تجلُّها المشاعل  
والناس أَرْضاها النهار فيممت صوب المنازل

تستريح  
والرأس يحسب باتزان ما أصاب من المكاسب والنضائر  
والسوق فارقتها النشاط وكل زهر أو ثمر  
ومن الحداثق رنت الأوتار بالنغم البعيد

يا ليت شعري من يكون ؟  
أهو الحبيب ؟ أم الغريب  
يتذكر الماضى وأحباب الشباب

وهناك تنبتق العيون  
وفُراتُها عذب يطن على وسائد مزهرات  
دقت نواقيس الغروب

— ٣٨ —

والحارس الليلي يحسب ماتدق ، شبيه ذاكرة الزمان  
قد هبّ نسيمٌ هزّ هامات الشجر  
والبدر ، ظلّ الأرض ، أقبل في هدوء  
والليل أشرف هادياً ومرصعاً بالأنجم  
بهمومنا لا يعبأ

الليل ساحر  
الليل بين الناس كافر  
يعلو وينشر في الجبال  
حزناً يمازجه البهاء .

— ٢ —

ما أروع الليل ، ما أخفى مواهبه !  
لا يعلم الناس ما يعطى وما يدع  
عليه تعتمد الدنيا وما أمّلت — نفس !  
يندُّ عن كل عقل ما يدبره ،  
إرادة الله ، لا يدرى بها أحد ؛  
وأنت من أجل هذا ترتجى النورا !  
قد تعشق العين ظل الشيء والوسنا  
من دون ما حاجة للنوم والوسن  
وللثمن السبر من يستكشف الليلا  
ويصطفيه بانشاد وإكيل  
فالليل قدس للمجنون والمليت  
لكنه — رغم هذا — خالد حر .



— ٣٩ —

فليعطنا الليل ذو الألفاظ نسيانا  
في ساعة الظلمة الظلماء والجزع  
وليعطنا الشكر في فيض من الكلم  
كالحب يسهر ، والكاسات مترعة ،  
وعيشة فذة والذكر يقظانا

— ٣ —

فلماذا نغلق الصدر على هذى القلوب ؟  
ولماذا نكبح الوثبة ، صبيانا أكننا أم شيوخ ؟  
ومن القادر أن يحرمننا ذلك السرور ؟  
إنها نار الإله ، في الليالي والنهار  
تدفع

فتعال الآن ، هيا !  
نكشف الدنيا لنسبح  
عن هدايا ، أين كان ؟  
وسواء كان نصف الليل أو نصف النهار  
فقياس واحد مشترك  
ولكل لحظة المفرد وحده  
نحوه يسمى ويحيا ، كلما استطاع سبيلا  
فتعال الآن ، هيا !

ولندع للساخرين  
يسخروا من ذا الجنون  
الذي يخلب في الليل عقول الشعراء

— ٤٠ —

فتعال الآن ، هيئاً « للخليج » (١) .  
 حيث صوت البحر يصعّاعد حتى  
 يبلغ « البرناس » (٢)  
 والتلوج الغر في « ذلف » (٣) تغطي الهضبات  
 وهناك  
 عالم الأوب أو أعلى كَثِيرُنْ (٤)  
 حيث تصاعد من تحت الصنوبر  
 والدوالي  
 ضجة من « اسمنوس » (٥) نهر « طيبه »  
 أرض « قدموس » الجلييلة  
 من هناك  
 جاءنا الرب الجديد  
 إنه يدعو لنذهب  
 لهنالك .

— ٤ —

إيه يونان ، بلاد الشعراء .

- 
- (١) أى خليج كورنثوس .  
 (٢) جبل البرناسوس Parnasse وهو جبل مقدس لأبولون ودونيسوس وربات  
 الشعر (الموسا) . ويطلق بوجه عام على سلسلة الجبال التي تمر بدوريس وفرقيس وبوجه  
 أخص على القمة العليا فيها .  
 (٣) ذلف Delphes وكان اليونانيون ينظرون إلى هذه المدينة على أنها مركز الأرض  
 المعمورة كلها ، وكان فيها معبد عظيم ينزل فيه وحى مشهور .  
 كَثِيرُونَ Kithairon جبال بين يوثيا وأتسكا وميغارا في بلاد اليونان .  
 (٤) اسمنوس Ismenos: نهر في يوثيا يمر في طيبة ؛ وطيبة مدينة يونانية قديمة ، يقال  
 إن الذي أنشأها هو قدموس الفيثيق .

— ٤١ —

«وطن الأرباب ، حقٌ ما عرفنا في الشباب ؟  
أنت قصر يا ذخ

أرضه البحر ، مناضده الجبال

لم تُقدِّس أبداً إلا لهاتيك العبادة .

لكن ! أين راحت :

العروش والمعابد والسكرؤوس

والأناشيدُ التي تسكر منها الآلهة ؟

أين صوت الوحي جباراً ومحكم ؟

رقدت « دلف » وولى صوتها الفخيم الرهيب ،

أين لمعُ البرق خطافُ البصر ؟

أين قصفُ الريح ، والغيث يغشى العين بالنعمة من أعلى السماء ؟

يا أبانا يا « أثير » !

ردد الصيحة آلافاً وألفاً

كلُّ ثغرٍ ولسانٍ .

ما لفرْد أن يعيش

وحده هذى الحياة

هذه القسمة بالنشوة تحفل

وإلى كل غريب تتسرب .

ويزيد القول قوة — بعد أن أغفى ونام .

يا أبانا يا جليل !

إن صوت الدهر يبعث

من بعيد .

— ٤٢ —

باسمك الجبار ، موروثاً من الآباء ، خلاقاً ، إلينا  
هكذا تأتي إلينا الآلهة

زأوين

فيهز النور من عمق الظلال

كل العالمين

— ٥ —

بقدمهم لا يشعرون

إلا الطفولة وحدها تجري إليهم واثبة

بيننا يخاف النور أبناء البشر

بل ليس يدرك إسمهم نصف الإله

منهم تفيض شجاعة وسرور

والقلب يملأ بهجة تظفي عليه

وأ كفهم تندى بمخلق مستمر

هم يبذلون ويسرفون

حتى المحرم بين أيديهم حلال

واغثالدون يتساحون ، وبعدها

بالحق ، بالوحى للنزل يصدعون

يتعود الإنسان أنوار النعيم

سُبُحَات وجه الحق تكشفها البصائر

بعد الحجاب ، وإن تسببت في الخليقة

في قلبهم حُرُّ السرور

هم وحدهم نالوا الأمانى

وكذا ابن آدم : لا يرى

ما الخير ؟

— ٤٣ —

بيننا الإله بنفسه  
 تحبوه ألوان النعم  
 لا بد يألم أولاً  
 يدعو بعد حبيبه  
 وهناك تنبثق الكلم  
 مثل الزهور الناضرات

— ٦ —

هذا أوان عبادة الأرباب  
 ولحمدهم يهوى الحقائق كلها :  
 لا ينبغي أن يبصر الأضواء إلا مَنْ يريد رضا الإله  
 والعاجرون محلاً ون عن « الأثير »  
 وليبلغوا مجداً أمام الرب سارعت الشعوب  
 وتزاحمت بين الصفوف تريد تشييد للمعابد والمدائن  
 وعلى الشواطئ يرفعون لوا المهابة والجمال  
 ويحى على هذى المدائن أين غابت؟  
 « طيبيا »<sup>(١)</sup> ، « أمينا » صوحت أزهارها الغر المفاتن  
 « أولبيا »<sup>(٢)</sup> أقوت حلائبها المعدة للسباق  
 وسفائن « السكورنث »<sup>(٣)</sup> قد فقدت أكاليل الزهور  
 ومسارح الأرباب جلس لها السكون  
 ومضى سرور الرقص في حفل الطقوس

(١) طيبيا : مدينة يونانية ، يقال إن الذى أنشأها هو : قدموس الفينيقي

(٢) أولبيا : حرم لا يسكنه غير السكهنه ، وميدان للألعاب .

(٣) كورنثوس : مدينة من أكبر المدن التجارية على مضيق كورنثوس . وكانت السفن  
 المحملة بالبضائع من الشرق تصل إليها مكلمة بأ كاليل الأزهار .

— ٤٤ —

لآية تبدو على حر الجبين  
والرب لم يبعث بمبعوث أمين  
بل جاء يحمل صورة الإنسان  
وأتى يعزّي  
وانقضى عيدُ الإله

— ٧ —

ويلى علينا يا صديق !  
جئنا هنا متأخرين  
وهناك في أعلى تعيش الآلهة  
هم يفعلون بلا انقطاع  
لا يحقون بنا ولا يتساءلون  
هذا الإله هل يحوى الإله ؟ !  
والمرء لا يقوى على جود الإله  
إلا قليلاً ثم يمضى العمر في حلم بجوده  
ومن الضلالة والنماس  
يأتى المدد  
ومن الشقاوة والظلام  
يأتى الأيد  
ومن البطون القاسيات  
تأتى البطولة  
تأتى كفاء الخالدين وفي الرعود  
وأنا أفضل ذا النماس على انفراد وانتظار

— ٤٥ —

من غير أصحاب ، فلا أدري أقول وأفعل  
ماذا يفيد الشعر في الزمن الحقيز ؟  
لكأنما الشعراء كهانٌ لباخوس العظيم  
يتنقلون من البلاد إلى البلاد خلال ليل أقدس

— ٨ —

صعدوا إلى أعلى السماء .  
من منذ عهدٍ قد يلوح لنا بعيداً  
حملوا النعيم  
وأشاح رب الناس عنهم وجهه  
وعلا الحِداد على البسيطة  
وبأخرة جاء للواسى للجميع  
روح رقيق .  
جاء المبشر بانتهاء الكون كالحلم المريع  
ومضى وخلف بعده  
نعماً لننعم مثلها كنا نعمنا كأنا  
أما النعيم الآخرُ  
فلقد تجاوز طاقة الإنسان  
من نحن حتى نستطيع بلوغه!  
مهما يكن فينا من الأفكار  
الخبز من ثمر التراب يجوده النور العظيم  
والحجر هياً سره ربُّ الرعود  
وكلاهما ذكرٌ ورمز الخالدين  
الخالدون مضوا وخلصونا هنا ، وغداً إلينا تائدون

— ٤٦ —

وبرب ذا الحجر القديم  
يترنم الشعراء دوماً منشدين .

— ٩ —

صدقوا النشيد ، ففي النبيذ  
الليل يُقرن بالنهار ؛  
وهو المنظم للسكر الكب في المسير  
دوماً سعيد ،

مثل الصنوبر في اخضرار ،  
أو غصن غار  
هو تاجه للألوف في كل احتفال ؛

وهو الذي يبقى ويعطي الناس إشعاع الحقيقة

بيننا تخلى عنهم الأرباب  
لكننا في الحق أبناء الإله .  
ونبوءة الماضي بنا تتحقق  
هذي ثمار « الهسبريدس » (١)

والمعجزات تحققت

فليعتقدها من يشاهد

لاشيء يفعل : كلنا من غير قلب  
وكأنا كالظل ، إن لم يأتنا هذا « الأثير »  
فنزقر نحن بأنه مثل الأب

---

(١) الهسبريدس: من أربع بنات لأطلس ، كن يرعين شجرة التفاح العجيبة التي كانت  
تحمل تفاحاً ذهبياً . وقد استطاع هرقل البطل أن يظفر منها بثلاث تفاحات .



بيننا وليد الله ، ذا السورى ، إلى الأعماق ينزل  
والعاقلون يرونه فتضىء بسمه .  
تنشق من نفس سجينه  
ويمود للعين الكليّة نورها  
في الأرض « طيطان » <sup>(٢)</sup> ينام ويحلم  
حتى « كريبير » <sup>(٣)</sup> الحقود  
يحسو ويمضى فى النعاس

---

(٢) الطيطان : من الأساطير اليونانية كانوا انى عشر ونداً للساء والأرس . وقد نام  
تزع بينهم وبين أبناء الزمان (خرونوس) واستطاع هؤلاء أن يجسوا الطيطان من أعماق  
الجحيم (طرطاروس) وأشهر الطيطان : برومشوس .  
(٣) كريبير Kerberos : كلب يحرس وصيد الجحيم .

## مرثية مصارع الثيران ...

لفدريكو غرسيه لوركا

هذه المرثية هي قبة فن فدريكو غرسيه لوركا ، نشرها في سنة ١٩٣٥ ، ورثى بها صديقه مصارع الثيران البارع اغنسيو سانشث مخياس Ignacio Sanchez Mejias الذي سقط في حلبة المصارعة في صيف سنة ١٩٣٤ ، وكان صديقا لأهل الأدب ، وفي الوقت نفسه مشاركا فيه إذ كتب بضع مسرحيات ولهذا رثاه أيضاً صديقه الآخر الشاعر العظيم رفائيل البرتي Rafael Alberti بقصيدة رائعة عنوانها : « أراك أو لأراك »

وقد سبق لي أن أبديت رأيي في مصارعة الثيران في كتابي « الحور والنور » وقلت إنني لأرى فيها فنا ولا نبالة ولا شجاعة إلى الحد الذي يزعمه لها أنصارها ، وما أكثرهم في العالم ، وبخاصة في أسبانيا. لكن الأمر الذي لا جدال فيه هو أن مصارعة الثيران وجدان أصيل في الطبع القومي الأسباني وأنها في مغزاها الأعمق تعبير صادق عن المشاعر الدفينة في هذا الشعب : القسوة، النظرة الآسيانه ، عرامة الشهوة والإحساس ، وجدان الدم واللحم. ولهذا أحاطوها بمراسم لا تختلف في دقتها والاحتفال لها عن المراسم الدينية والطقوس المقدسة .

وغرسيه لوركا ، هذا الأسباني الأصيل ، هو الآخر من أشد الأسبان حماسة لهذا اللون من الفروسية أو البطولة ، حتى قال في حديث له ذات مرة : « لعل عيد الثيران أعظم ثروة شعرية وحيوية عند أسبانيا ، ثروة من المؤسف أن الكتاب والفنانين أهملوها إهمالا لا يصدق العقل، وما ذلك إلا نتيجة تربية زائفة لقناها ، وكان أبناء جيلى من ضحاياها فلم نعد من هذه.

الثروة ، بل رفضناها . وإني اعتقد أن مصارعة الثيران هي أشد الأعياد تهديبا في العالم كله اليوم . إنها الدراما الخالصة التي يذرف فيها الأسباني أصدق عبراته وخير أهوائه . و حلبة مصارعة الثيران هي للكان الوحيد الذي يذهب إليه الإنسان وهو واثق من رؤية الموت محاطا بأبهى ألوان الجمال . ولبت شعري ماذا سيؤول إليه أمر الربيع الأسباني والدم الأسباني ولغتنا الأسبانية لو توقفت أبواق مصارعة الثيران الدرامية عن الرنين !؟

وفي بحث آخر كتبه بعنوان : « نظرية العفريت » يقول عن مصارعة الثيران إن لها طقوسا ومراسم تجعلها بمثابة دراما كما في مراسم القديس : يعبد الله ويضحى بالأضاحي من أجله : « ففي عيد الثيران يبلغ الجئي أشد نبراته استشارة للوجدان ، لأنه يجب عليه من ناحية أن يصارع الموت ، الذي يمكن أن يقضى عليه ، ومن ناحية أخرى أن يصارع الهندسة والوزن الايقاعي الذي هو دمامة أساسية في هذا العيد . ان للثور فلسكه الذي يدور فيه ، وللمصارع فلسكه ، وبين هذين الفلصكين نقطة الخطر التي فيها تقع قمة هذه اللعبة الرهيبة . »

ومهما يكن من إعجاب لوركا بمصارعة الثيران ، فإن الذي يهمننا هو هذه القصيدة التي رثى بها صديقه للمصارع الشهيد .  
قسم لوركا المرثية إلى أربعة أقسام :

- ١ - الجرح والموت ، ٢ - الدم المراق ، ٣ - جسم حاضر ،
- ٤ - النفس الغائبة .

والقسم الأول ، الجرح والموت ، بمثابة مدخل إلى القصيدة كلها ، وفيه تتوالى صور تمثل بسردها مصرع اغنسيو ، وقد اتخذ لوركا في عرضها أسلوبا خاصا هو مجرد ذكر للشهد العيني عن طريق إشارات متناثرة فردية بمجموعها تؤلف صورة مصرعه ، وفي ذكر تفاصيلها العينية حزن بالغ :  
( م ٤ - الأدب الأروني )

« الفرش الابيض » ( الكفن الموقت ) ، « سلة الكس » ، « فراص القطن »  
المصبوغة بدمه المتدفق ، « الاكسيد والبلور والنيكل » ، « القرن » الذى  
بات وحده ، « نواقيس الزرنبخ » ، « نعمة » المشدود على نقالة ذات عجلات  
« الغنغرينة » وهى تقترب منه لثملاً جراحه بالسّم المميت - كل هذه  
الكلمات توحى فى الحال بموكب حزين للموت وهو يصارع هذا البطل  
الصريع ، أثناء لحظاته الأخيرة . فعلى الرغم من أنها تعبر عن أدوات مادية ،  
فإن هذا الجانب المادى يزول ليحل محله الجو الاسيان الذى يريد الشاعر  
أن يخاطبه فى نفوسنا لنشاركه فى هذا المآثم الدامى .

وفى هذا القسم تتردد هذه الجملة الرهيبة : « فى المساء ، الخامسة ا » وهى  
الساعة التى صرع فيها البطل الشهيد . وإنما لنذكرنا بالترديده الرهيبة التى فى  
قصيدة « الغراب » لادجار الن بو E. A. Poe الشاعر الأمريكى الغريب ،  
ونعنى بها . « كلاً ، ابداً never more » وتعلو نبرة الحزن إلى القمة حين  
يقول الشاعر إنه لم يكن ثم سوى موت وموت ، فى المساء ، الخامسة ا » وإن هذا  
القسم كله كأنه قطعة موسيقية ، باللغة الحزن من نوع « أحزان » شوبان .  
وأجل الأقسام كلها هو من غير شك القسم الثانى : فهنا سمعة فى الايقاع  
وجلال فى الصور الشعرية ، وتدفق فى حركة المشاهد ، يشابه تماماً تدفق دم  
اغنسيو على رمل الساحة بجزارة وحرارة . ذلك إنه يصف هنا صراع  
اغنسيو مع الموت بعد أن طعنه الثور بقرنه طعنة مميتة . حاول صعود  
الدرج ولكن تدفق الدم استنزف قواه . كما يصف فضائله ومناقبه : ياله  
من بطل فى الحلبة ا - ياله من جبل فى الجبل ا - لقد كان رقيقاً مع السنابل  
صليبا مع مهماز الفرس ، رقيقاً مع انداء الفجر ، بهى الطلعة وضاء الجبين  
زاهى الثياب فى الأعياد والمواسم ، جباراً عتياً فى ظلمات الليل الرهيبة .  
وهنا نحن أولاء نقدم ترجمة بالشعر الحر لهذه الرائعة الكبرى فى الشعر  
العالمى كله .

مرثية إغنيو منشئت مخياس

١ - الجرح والموت

في المساء ، الخامسة !  
دقت الساعة ضبط الخامسة .  
وأنى الطفل بفرش أبيض  
في المساء ، الخامسة .  
سلة الكاس أعدوها له  
في المساء ، الخامسة .  
لم يكن ثم سوى موت وموت  
في المساء ، الخامسة .  
أذرت الريح فراصا من قطن  
في المساء ، الخامسة .  
نشر الأكسيد بلورا ويكل  
في المساء ، الخامسة .

\* \* \*

نازع الورقاء نمر واشتجر  
في المساء ، الخامسة .  
ساقه والقرن باتت وحدها  
في المساء ، الخامسة .  
بدأ الثبور في طن رتيب  
في المساء ، الخامسة .

ونواقيس من الزرنيج يعلوها الضباب  
في المساء ، الخامسة .

وجموع الصمت في شتى الزوايا  
في المساء ، الخامسة .

وحده ، الثور رفيع قلبه .  
في المساء ، الخامسة .

ثم لما عرّق الثلج اقترب  
في المساء ، الخامسة .

وعلا الساحة يود وانتشر  
في المساء ، الخامسة .

وضع الموت بيوضا في الجراح  
في المساء ، الخامسة .

في المساء ، بالضبط عند الخامسة .

\* \* \*

نعشه شدّة على جارى العَجَل  
في المساء ، الخامسة .

أعظما يسمع أو شدوا لناى  
في المساء ، الخامسة .

وخوار الثور في جبهته  
في المساء ، الخامسة .

كوّن العرّفة صِبْغُ المشرجة  
في المساء ، الخامسة .

من بعيد قاربت الغنغرينة  
في المساء ، الخامسة .

— ٥٣ —

وعلى العانة أبواق الزنابق

في المساء ، الخامسة :

والتهاب الجرح كالشمس سعيير

في المساء ، الخامسة .

وجموع الناس أذرت بالنوافذ

في المساء ، الخامسة ؟

آه ما أقسى مساء الخامسة !

إي ! لقد كانت تمام الخامسة !

في جميع الساع في ظل المساء !

\* \* \*

٢ — الدم المراق

لست أبغى أن أراه

ايه أقبل يا قر .

لست أبغى أن أرى

دم إغنسيو على الرمل يراق .

لست أبغى أن أراه !

سطع البدر الوضىء

فرس النجم الوديع

ساحة غرباء يعلوها النعاس

شجر الصفصاف من حول الحواجز

لست أبغى أن أراه !

إن ذِكْرِي في احتراق .  
 أنبيء الياسم ذا اللون اليتَّق ١  
 لست أبغى أن أراه ١  
 بقرة الدنيا القديمة  
 باللسان المبتس  
 تلعق المهرق من غالى الدماء ،  
 ثم ثيران « جسندو »<sup>(١)</sup>  
 ميتات كالحجارة  
 مثل قرنين وأعيها المسير .  
 لا ١  
 لست أبغى أن أراه ١  
 صعد اغنسيو على أدراجها  
 حاملا للهوت في كتفيه  
 باحثا عن فجر يومه ،  
 بيد أن الحلم لم يطلع عليه ؛  
 باحثا عن طيف وجهه  
 لم يجد غير دمائه  
 لا تقل لي أن أراه  
 لست أبغى أن أرى الدفقة تهبط  
 دفقة تنشر نورا في المدارج

(١) « ثيران جسندو » تماثيل من عهد التاريخ اكتشفت في قرية جسندو بمقاطعة أبله في أسبانيا .



— ٥٥ —

ثم تهوى في الجموع الصادية

من يناديني لأنظر؟

لا تقل لي أن أراه!

حينما أبصر قرن الثور

— لم يغلق جفونه

بيد أن الأمهات

قد رفعن الأروسا

ثم من بين القطيع

كان همس مستسر

نحو ثيران السماء

سائقات للضباب الشاحب

لم يكن في أشبهليته

من أمير يشبهه

لا ولا سيف كسيفه

لا ولا قلب كقلبه

مثل نهر من أسود

كان بأأسه

مثل نحت مرمرى

كان حمله

مسحة من عهد روما الأندلس

فوق رأسه

بِسْمَةِ كَالنَّارِ دِينَ  
 فِيهِ مِلْحٌ وَذَكَاءُ  
 يَا لِهَ مِنْ بَطْلٍ فِي الْحَلْبَةِ !  
 يَا لِهَ مِنْ جَبَلِيٍّ فِي الْجَبَلِ !  
 كَمْ رَقِيقًا كَانَ عِنْدَ السَّنْبَلِ !  
 كَمْ صَلِيبًا كَانَ عِنْدَ الْمَهْمَزِ !  
 كَمْ رَفِيقًا كَانَ عِنْدَ الْأَنْدِيَةِ !  
 كَمْ بَهِيًّا كَانَ بَيْنَ الْمَوْسَمِ !  
 كَمْ رَهِيبًا كَانَ فِي أَقْصَى الظُّلَمِ !

\* \* \*

إِنَّهُ يَرْقُدُ رَقْدَ الْأَبَدِيَّةِ  
 هَا هُوَ الْعُشْبُ وَأَلْوَانُ الطَّحَالِبِ  
 تَفْتَحُ الرَّأْسَ بِأَمْوَانِ الْأَصَابِعِ  
 دَمُهُ الْغَالِي يَغْنَى وَيُرْوَحُ  
 مَنْشِدًا بَيْنَ الْمِرَاعِيِّ وَالْبَطَّاحِ  
 زَاخِفًا فَوْقَ الْقُرُونِ الْمَفْزَعَةِ  
 دُونَ رُوحِ نَائِسَا بَيْنِ الضُّبَابِ  
 صَادِمًا آآآفِ أَقْدَامِ شَعْبِيهِ  
 كَاللِّسَانِ الْمُسْتَطِيلِ الْمَظْلَمِ  
 مَحْدَثًا مُسْتَنْقَمًا مِنْ حَشْرَجِهِ  
 قَرَبِ « وَادِينَا الْكَبِيرِ »  
 فِي السَّمَاءِ الصَّحْوِ ذَاتِ الْأَنْجِيمِ

— ٥٧ —

— ايه سور اسبانيا يا أبيض !  
ليه نور الألم الكاكي السواد  
دم إغنسيو الشديد المحكم !  
أيها البلبل ، يشدو في عروقه !  
لا !

لست أبغى أن أراه !  
أى كأس يحتويه !  
أى طير يحتسيه !  
أى مسمانى ضياء برده !  
أى شدو ، أى سوسن !  
أى بلور يغطى باللجين !  
لا !  
لست أبغى أن أراه !

\* \* \*

٣ — جسم حاضر

إنما الصخرة كالجهة بالأحلام تفر  
دون ماء منحن ، كلا ولا سرو تجمد  
إنما الصخرة كالعائق يعلوه الزمان  
مع أشجار دموع وشريط ونجوم  
كم رأيت المطر الأغبر يجري للياه  
رافعاً زنديه مثقوبين من ريش السهام  
دون أن يذعه الصخر الذي  
فك أشلاء وما أبدى دماء  
يتلقى الصخر بذرا وغيوم  
يتلقى هيكل القبر والذئب البهيم  
يتلقى دون أن يعطى أصواتاً وبلورا ونارا  
إنما يعطى مكانا ومكانا ومكانا دون سور  
ها هو اغنسيو على الصخر ممدد  
اتمهي ! ماذا ؟ تأمل في جبينه  
غطه الموت بكبريت شحوب  
وحباه رأس «منتور»<sup>(١)</sup> بهيم  
اتمهي ! والظل يغدو بين فيه  
والهوا ، المجنون ، يعوى بين صدره  
والهوى المبتل من دمع الثلوج  
يتدفا في ذرى مرعى القطيع  
ما يقولون ؟ وصمت النتن يرقد

(١) منتور : وحش أسطوري نصفه إنسان ونصفه ثور ؛ وقد قتلته نسيوس .

نحن في محبة جسم حاضر يذوى ويهلك  
صورة صافية ذات بلابل  
ونراها الآن تعرفها الثقوب  
ليت شعري من يرُضُ الآن أ كفان المُسجى ؟  
لا وحاشا ، ليس صدقا ما يقال !  
ليس من ينشد ، أو يبكي بركنه  
أو بمهماز مُزجى أو بشعبان يخاف  
ها هنا لا أبتغى غير عيون مستديرة  
لأرى ذا الجسم معدوم الرقاد  
ها هنا أبغى رجالا صوتهم مثل الرعود  
يكبحون الخيل والموج الشديد  
ولههم هيكل عظم ذو رنين  
بقم كالشمس والخصباء يشدون الغناء  
ها هنا أبغى أراهم ، قبّل الصخر العتيد  
قبّل هذا الجسم مقطوع الزمام  
أبتغى أن يظلموني ، أين مغدى  
البطل الموثوق بالموت الرهيب  
أبتغى أن ينبؤني بشكاة كالنهر  
ذي ضباب ، إرى وشطآن عميقة  
يحمل اغنسيو ويمضى  
دون أن تسمع للثيران زفره  
إيه فليمض لساحات البدور المستديرة  
إنما الأقرار كالثيران لكن مستكينه .

— ٦٠ —

إيه فليمض بليل دون انشاد السمك  
في متاهات الدخان المتخثر  
لست أبغى أن يغطي الوجه منديل -  
لئسى الموت مألوفاً لديه .  
هيه اغنسيو ا ولا تأسف على دافي انخوار .  
نم ، وطر ، واهدأ ا فان البحر أيضاً قد يموت .

\* \* \*

٤ — النفس الغائبة

ليس يدري الثور والتين طباعك  
لا ولا الخيل ولا النمل بدارك  
ليس يدري الطفل والليل خصالك  
فلقد مت وما تمت رجعه  
ليس يدريك من الصخر ظهاره  
لا ولا السكس الذي فيه تحلل  
ليس يدريك ولا الذكرى الصموت  
فلقد مت وما تمت رجعه  
وغداً يأتي خريف بحلازن  
عنب بالعيم ، حشد من جبال  
بيد أن الناس لن يرجوا لقاءك  
فلقد مت وما تمت رجعه  
إي لقد مت وما تمت رجعه

- ٦١ -

مثل موتى الأرض طرا

مثل موتى قد نسيناهم -

- بأكداس الكلاب النافقات •

ليس يدريك أحد ، لكننى أشدو غناءك

أتغنى بحياك ولطفك

بنضوج العلم ، بالشهوة للموت ولذات فه

يابتهاج باسل فيه شجن

وستمضى أعصر ، إن قدراً ،

قبل أن يولد فى الأندلس

بطل مثلك ، وضاح ، غنى بالخاطر •

إننى أرثيك بالزفرة لا بالكلم -

إننى أذكر بالزيتون أنساماً حزينة •

## سافنت جون برس الفائز بجائزة نوبل

ظاهرةٌ خليقةٌ بالإكبار أن يكون الفائزون بجائزة نوبل في الأدب في السنوات الخمس الأخيرة كلهم شعراء ، فإنها تدل على أن العصر الحاضر لا يزال يعترف بأن الشعر أنبل الأنواع الأدبية وأصدقها دلالة على المعنى الأعمق في روح الإنسان ، وأنه ليس عصرًا تيمسًا يمكن أن يدفع شاعرًا كهيلدرن أن يقول صارخًا : « في هذا العصر التمس ما الفائدة في الشعراء ؟ » .  
فلنحمد الله على أن هذا العصر ليس تيمسًا ، لأنه لا يزال يرى للشعراء فائدة ، بل أعلى فائدة .

والشاعر الفائز بها هذا العام شاعر مقبلٌ من ناحية ، متحرر في أوزانه وقوافيه من ناحية أخرى ، يمزج الشعر بالنثر والنثر بالشعر ، حتى ليخيل على القارئ ماذا يقرأ : شعر هو أم نثر ، لأنه لا يكاد يعرف القوالب التقليدية لتنظم الشعر ، ولا نظام الأبيات والقوافي ، ولا يميزه من النثر إلا الإيقاع المستمر في فواصله ، دون التزام لأي بحر من فقرة أو فاصلة إلى أخرى .  
أما القافية فلم يعرفها أبدًا ، حتى فيما نعته بالأغاني . ولكن أبرز ما يميز هذا الشعر هو الصور ، فقد برع في ابتكارها براعة هائلة تكفي وحدها كي ترشحه لمكان الصدارة في الشعر العالمي المعاصر .

وشعره إنساني ، إنساني جدًا ، يستلهم مختلف البيئات : من البيئة البدائية التي ولد فيها إلى البيئة الصناعية الموهلة في الصناعة الفنية والمدنية ؛ وتشيع فيه روح الفطرة الزنجية ، وعطر الشرق الذي قضى فيه ردهًا من شبابه ،



ودخان المصانع في المدن الكبرى التي يسيطر عليها شيطان المال والإنتاج  
الصناعي الجبار .

وإحساسه بالغ الدقة والرقّة واللطافة والأناقة : الدقة في التفاصيل ،  
والرقّة في المشاعر ، واللطافة في معاني الخيال المبتكر ، والأناقة في صياغة  
العبارة واختيار الألفاظ .

وفي شعره موضوعية قلما نجدّها في أي شاعر آخر، أعني أنه لا يتحدث  
أبدأ عن نفسه في شعره ، وهي ظاهرة غريبة من سمات الشعر الجديد ، قصد  
إليها الشاعر قصداً حتى يصفى الشعر من كل عرّض ذاتي ، ابتغاء تحقيق ما سماه  
الأب بريمون Abbé Brémond باسم « الشعر الخالص » أو « الشعر  
المحض » Poésie pure ولا يعدله في هذا الاتجاه بين شعراء هذا القرن غير  
رلكه Rilke وبول فالري Paul Valéry . وهي ظاهرة خليقة أيضاً بأن  
يتأملها ويفيد منها الشعراء العرب للمعاصرون ، خصوصاً وعمود الشعر العربي  
قد وضع على الذاتية بحيث لا تكاد تجد شعراً خالصاً أو محضاً في تاريخ الشعر  
العربي كله إلا نادراً . فعلى الذين يبتغون التجديد من شعرائنا اليوم أن يتجهوا  
هذا الاتجاه

\* \* \*

ولد ماري رينيه، ألكسى سان ليجهيه Marie René, Aixis Saint - Léger  
Léger (أو ألكسى ليجهيه ، اختصاراً) ، وهو الذي نشر شعره باسم  
مستعار هو سانت جون پرس Saint - John Perse في ٣١ مارس سنة ١٨٨٧  
بجزيرة جوادلوب Guadeloupe إحدى جزر الأنتيل في أمريكا الوسطى ، وقد  
اكتشفها كرسنوفر كولمبس سنة ١٤٩٣ ، لأب ينحدر من أسرة كثر فيها

المشتغلون بالمحامة ، فاشتغل هو أيضاً محامياً ، وهي أسرة استقرت في الجزيرة منذ نهاية القرن السابع عشر بعد أن كانت تقطن إقليم البورجونى في فرنسا ؛ ولأم تنحدر من أسرة زراع وضباط بحريين ، قدمت هي الأخرى من البورجونى ونورماندى بفرنسا واستقرت في جزر الأنتيل ، فولدت أمه في جزيرة جوادلوب كذلك .

وكان لأسرته جُزيرة صغيرة عند مدخل ميناء بوانت آبيتر *Pointe - à - Pitre*

في جزيرة جوادلوب ، تدعى جُزيرة فيّ أو *Saint - Léger - Feuilles* فأمضى فيها الطفل ألكسى سنوات الطفولة كما أمضى شطراً منها في مزارع أسرته لأمه ، وهي مزارع قصب وبنّ غنية . وتولت تنشئته حاضنات زنجيات أصلهن من الكونغو وغينيا والسنغال ، واختلطت بثقائت الأجناس من زنجى أصلهم إفريقي ، وصُغر أصلهم من الصين وأنام واليابان ، وهنود من ساحل ملبار ، وبيض من الأرمن وللهاجرين السوريين ، وجر من بقايا الهنود الحمر في منطقة البحر الكاريبي ، خصوصاً من جزيرة سان دومنجو . فكان لهذه البيئة الجامعة لأطراف العناصر والأجناس البشرية أثرها البارز في شعره ونظراته الإنسانية الواسعة . وكم له من شعر في الزنجيات ، ذكرى لأولئك اللواتى شملتهن بعنايتهن في الطفولة !

ثم قدّم فرنسا سنة ١٨٩٨ للدراسة الثانوية في ليسيه مدينة *Pau* ( في الپرانس السفلى جنوب غرب فرنسا ) وفيها عرف الشاعر الفرنسى الورع فرنسيس جام *Francis Jammes* الذى كان يسكن آنذاك في أورتيث *Orthez* فانعدت أواصر الصداقة بينهما وجابا معاً أنحاء إقليم البيارن وبلاد البشكونش *Basque* ، كما عرف شاعراً وكاتباً وناقداً آخر هو فلرى لاربو *Valéry Larbaud* : ولما أتم دراسته الثانوية انخرط في الجيش لمدة

عام ، التحق بعده بجامعة بوردو Bordeaux فحضر محاضرات مختلفة في كليات الحقوق والعلوم والآداب ، مشتمت الدراسة لم يستقر بعد على شيء : فتارة يهتم بمحاضرات عن الفلسفة السابقة على سقراط ، خصوصاً في فلسفة هيرقليطس ، أو بفلسفة مدرسة الإسكندرية : أفلوطين وبرقلس وفورفوريوس ، وتارة ثانية يهتم بالقانون المدني . ودفعه حبه للأسفار ودماء البحارة في عروقه إلى التفكير حيناً في الانخراط في البحرية ، وحيناً آخر في البحث في الأجناس البشرية والنباتات . ولكنها مشروعات لا تكاد تظهر حتى تختفي ، إلى أن استقر به الرأي عند دراسة القانون فحصل على إجازة الليسانس في القانون . وبعد انتهاء دراسته ارتحل إلى إسبانيا وألمانيا ، وإنجلترا حيث تعرف إلى القصصى المشهور البولندى الأصل جوزف كونراد ، فضلاً عن رحلاته العديدة إلى جوادلوب . وأخيراً ألقى عصا الترحال في باريس واستعد لامتحان القبول في السلك الدبلوماسى بوزارة الخارجية الفرنسية فدخل المسابقة في سنة ١٩١٤ واجتازها بنجاح : ومن ثم تدرج في مناصب السلك الدبلوماسى فعين سكرتيراً في السفارة الفرنسية في بكين من سنة ١٩١٦ إلى سنة ١٩٢١ ، وانتهز هذه الفرصة العظيمة ، فحس خلال الصين وكوريا واليابان ومنغوليا وآسيا الوسطى ، وقام برحلات طويلة وشاقة ، واقتنى في الشمال الغربى من بكين على سفوح الجبال معبداً تاؤياً مهجوراً ، وفيه كتب رائعته الشعرية « أنباز » Anabase بعد رحلة في صحراء جوبي ، كما زار أرخبيل الملايو واندونيسيا . وبهذا اكتسب خبرة واسعة بشئون الشرق الأقصى ، مما جعل وزارة الخارجية الفرنسية تعينه خبيراً سياسياً بشئون الشرق في وفد فرنسا لدى مؤتمر واشنطن الدولى الذى انعقد في نهاية سنة ١٩٢١ ، وكانت فرصة له تعرف فيها إلى أرسيد بريان Briand رئيس وزراء فرنسا في ذلك الحين ، فاختره هذا - وقد لمس كفايته - مدبراً

لمكتبه الدبلوماسي من سنة ١٩٢٥ - ١٩٣١ ، ثم عين في تلك الأثناء مديراً سياسياً بوزارة الخارجية سنة ١٩٢٩ وبعد ذلك سفيراً سنة ١٩٣٣ ، ومن ذلك التاريخ أصبح الأمين العام لوزارة الخارجية الفرنسية خلال تلك الفترة الدبلوماسية العصيبة بالنسبة إلى فرنسا ، فترة تولى النازية الحكم في ألمانيا وما جره ذلك على فرنسا من ويلات ومهانات ؛ وكان هو من دماة المبادرة إلى محاربة ألمانيا قبل أن يستفجل أمرها ؛ وظل في هذا المنصب حتى فصل منه في ٢٠ مايو سنة ١٩٤٠ ، في عهد وزارة بول رينو ، فطلب إحالته إلى الاستيداع ، واعتكف في منطقة أركاشون ( بالقرب من بوردو على ساحل الأطلسي ) . ولما تمت هزيمة فرنسا في ١٤ يونيو سنة ١٩٤٠ ، ركب سفينة نقل في ١٦ يونيو متجهة إلى إنجلترا ، فوصل إلى إنجلترا ثم غادرها إلى نيويورك فبلغها في ١٤ يوليو سنة ١٩٤٠ واستقر به للمقام نهائياً في أمريكا . وفي تلك الأثناء كان الجستابو قد فتش منزله في باريس ، وصادر محتوياته ، ومن بينها مخطوطات سبعة مؤلفات أدبية فرغ منها . وفي ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٤٠ أصدرت حكومة فيشي أمراً بإسقاط الجنسية الفرنسية عنه ومصادرة أملاكه وشطب اسمه من قائمة اللجيون دونيير .

وفي منفاه عاش أولاً في نيويورك ، وفي السنة التالية انتقل إلى واشنطن والتحق بوظيفته مستشار في مكتبة الكونغرس ، وظل يمارسها خمسة أعوام . ولما انقضت الحرب العالمية الثانية في سنة ١٩٤٥ ، ردت إليه جنسيته ووظيفته ، لكنه لم يقبل العودة إلى السلك الدبلوماسي وفضل أن يكون سفيراً على التقاعد ، واحتفظ بمسكنه في واشنطن ، كنقطة ارتكاز له في أسفاره الجديدة التي يقوم بها في كندا وأمريكا الوسطى . ولم يشأ أبداً العودة إلى باريس ، كراهية منه « للباريسيات » الأدبية والديوية ، أعنى للحياة الأدبية واليومية في باريس ، وما فيها من تصنع ورياء وشعارات سخيفة ؛ وبدع

زائف يقبل عليه صائدو الشهرة والألقاب الأدبية الرخيصة والمتطفلون العاجزون عن الإبداع الصادق في الأدب والفن .

\* إنتاجه :

وإنتاجه الشعري كما قلنا قليل، قد جمع كله في مجلد واحد من ٤٥٠ صفحة من الطبع المنفوش ، ويشمل :

١ - « مدائح » - ويتضمن :

( أ ) صور لكريستوفيه Images a Crusoé نشر في « المجلة الفرنسية الجديدة » NRF في أغسطس سنة ١٩٠٩ باسم : سان ليجيه ليجيه

( ب ) « للاحتفال بطفولة » : « إنشاء في مدح ملائكة » الخ ، نشر في المجلة نفسها في إبريل سنة ١٩١٠ باسم سان ليجيه ليجيه

( ج ) « مدائح » Elloges ، باسم : سان ليجيه ليجيه ، مجلد يشمل القصائد السابقة ، باريس ١٩١١ ضمن منشورات « المجلة الفرنسية الجديدة » .

( د ) « صداقة الأمير » Amitié du Prince باسم : سانت جون برس نشر لأول مرة في مجلة Commerce سنة ١٩٢٤ ، وفي مجلد سنة ١٩٢٤ في باريس .

( هـ ) « أغنية ولي العهد » باسم سانت جون برس ، في باريس سنة ١٩٢٥ .

( و ) « ههددة » - باسم سانت جون برس - نشر لأول مرة في نيويورك في أغسطس ١٩٤٥ في مجلة Mesa

( ز ) وجمعت القصائد السابقة كلها في مجلد بعنوان « مدائح » Eloges  
وظهر في باريس سنة ١٩٤٨ .

## ٢ - « أنباز » Anabase

وقد نشر منه بعض قطع في سنة ١٩٢٢ ، وفي سنة ١٩٢٤ ، ثم في مجلد سنة  
١٩٢٤ في باريس عند الناشر جاليمار ، والطبعة الثانية سنة ١٩٢٥ عند الناشر  
نفسه ، والثالثة سنة ١٩٤٧ عند الناشر نفسه .

## ٣ - « اللني » ويتلوه « قصيدة إلى الغريبة » و « أمطار و « تلوج » .

نشر لأول مرة في نيويورك في مجلة « الشعر » Poetru التي تصدر في  
شيكاغو بأمريكا ، المجلد ٤٩ ، عدد ٦ ، في مارس سنة ١٩٤٢ . ثم نشرته مجلة  
« كراسات الجنوب » Cahiers du Sud التي تصدر في مرسيليا بفرنسا  
في مايو سنة ١٩٤٢ .

ونشر في مجلد لأول مرة سنة ١٩٤٢ في نشرة خاصة من مجلة الجنوب .  
أما « أمطار » فنشرت لأول مرة في نيويورك في مجلة كراسات Hémisphères  
في صيف سنة ١٩٤٣ . و « تلوج » نشرت لأول مرة في الأرجنتين في مجلة  
« الآداب الفرنسية » Lettres Francaises التي تصدر في بوينوس آيرس  
سنة ١٩٤٤

ثم جمعت كلها في مجلد ونشرت لأول مرة في باريس سنة ١٩٤٥ عند  
الناشر جاليمار ، ثم سحب المؤلف هذه الطبعة من التداول لما فيها من أغلاط  
مطبعية ، وأعيدت طباعتها عند الناشر نفسه سنة ١٩٤٦ .

٤ - « الرياح » - نشرت لأول مرة في مجلد في باريس سنة ١٩٤٦  
عند الناشر جاليمار .

٥ - جمعت هذه اللؤلؤات الشعرية كلها في مجلد واحد بعنوان « الإنتاج الشعري » Oeuvre Poétique عند الناشر جاليمار سنة ١٩٥٣ في ٤٧٨ صفحة

شعره :

وأبرز طابع في شعر سانت جون برس ، من الناحية الفنية ، هو الصور الوفيرة المبتكرة .

ونبدأ بتقديم نماذج منها :

١ - من مجموعة « مدائح » :

« وكانت الأبقار الوردية والخضراء معلقة كثمار المانجو »

« هذه الأسماك تعدو مثل لحن في نشيد »

« وللزنابير طيران شبيه بعضات النهار في ظهر البحر »

« والمرفاً أسلم إلى القلق ، والسماء إلى الحمية »

« إن البحر ، بين الجزر ، متورد من الترف »

« ولكن حكمة النهار اتخذت صورة دوحة جميلة »

« جالس في ألفة مع ركبتى »

« ووجهك معرض لآية الليل ، كتفاحة مقلوقة »

« إن السمك يرخى ظلالاً لشجرة سامقة ، وسأحدث عنه مع أناس من

براب ، على الطرقات ؛ وسينعشون منه »

« كل طرق العالم تدغدغنا في اليد »

٢ - من « أنباز »

« ودفوف المنفى توقظ على الحدودِ الأبدية التي تتناهب على الرمال . »

« جماعات النجوم تمر على حافة العالم ، ضامة إليها كوكبا منزليا من  
المطبخ »

« الأرض بمحبوبها المجنحة تسافر كالشاعر في أقواله »  
« من الإسفنجة الخضراء لشجرة واحدة تمتص السماء عصارتها  
اللازوردية »

« نفسى مظلمة من عطر الفرس »  
« أين ، أين نجد الحاربيين الذين يجرسون الأنهار في زفافهم ؟ »  
« هل نهوى بالسياط على خيول السادة المخصيات ؟ »  
« بلاد عظيمة أعف من الموت »

٣ - من « المنفى »

« على هياكل الطيور الصغيرة تذهب طفولة هذا اليوم ، في دثار الجزر »  
« واليوم يتخثر كاللبن »  
« وقلبي زاره حرف صائت غريب »  
« والزبد على شفاه القصيد كانه لبن المرجان »  
« حياتنا مرسومة على شجيرات توليب الأحلام »  
« إنها الأرض المتعبة من حروق الروح . »  
« الأرض ، الأرض لها طعم المرأة التي جبلت امرأة . »  
« والفجر الصامت في ريشه . . . نفخ جسمه الشبيهة بزهرة الداليا  
البيضاء . »

« والحزن أزاح عن نفسه نقاب الخادمة »  
« أبدية من الجو الجميل تجثم على أغشية الصمت المغلقة »



٤ - من « الرياح »

- « شجرة سامقة من لغة حافلة بالوحي والحكم »  
« هذا المساء سترقد الفصول الميته في أنوارها المسائية »  
« أصغ إلى العاصفة تخرث في مرمر للمساء »  
« لون الشتاء كلون الهجرات السماوية العتيقة »  
« وسماؤك شبيهة بالحمية الشعرية »  
« إني لأسمع نمو عظام عصر للأرض جديد »  
« ورجال بالصدفة يسوقون في الأرض الجديدة عيونهم الخصبة  
كالأنهار » .
- « وإني لأذكر الأرض العالية التي لا اسم لها ، وقد أضاءها الفزع وخلت  
من كل معنى » .

## الصور الشعرية

عند سانت جون برس

الصور الشعرية هي أعلى ما يرشح الشاعر للمجد ، لأن الشعر إنما يكون شعراً بها ، إلى جانب الإيقاع الموسيقي ؛ إذ بها تتحقق خاصية الشعر وهي أنه يحيل المعاني المجردة إلى امتثالات عينية تنفعل لها الحواس انفعالا لذيذاً ، ولهذا كانت العناية تتجه عند نحول الشعراء للمعاصرين إلى خلق أوفر الصور الشعرية حفظاً من الجمال والإبداع والتأثير الذي يهز النفس . وفي هذا يقوم جوهر الشعر الحديث ، لا فيما يتوهمه دعاة في العالم العربي من اطراح للبحور والقوافي أو طرق لموضوعات شعبية أو استخدام للألفاظ العامية - فهذا كله لا شأن له بجوهر الشعر الحديث ، إنما هذه وسائل بمعزل عنه .

وخطأ دعاة الشعر الحديث من العرب أنهم خلطوا بين ظاهرة عرضية وهي استعمال بعض الشعراء المحدثين الأوربيين لحوادث الحياة الجارية وآلات اللدنية الصناعية وما يتبع ذلك من لغة شعبية عامية - وبين جوهر شعر هؤلاء ، فحسبوا أنهم مجددون بسبب هذا الاستعمال ، لا بسبب خلق صور شعرية طريفة كل الطرافة استمدوا عناصرها في كثير من الأحيان من واقع الحياة اليومية الجارية والآلات الصناعية .

والحق أن الذي جعل لشعرهم قيمة هو هذه الصور .

ولبيان هذا نتحدث عن عناصرها . ومن أهم هذه العناصر أو العوامل في إيجاد الصور الشعرية : المجاز . والمجاز عندهم ، خصوصاً ماياكوفسكي Maiakovski وپاسترناك Pasternak ، عنصر موجود « في » العالم ، وليس

نتيجة تفكير في العالم . وعلى الشاعر أن يستخلص هذا العنصر من العالم نفسه ، إلا أن يفرضه عليه أو يلققه . وهذا هو المميز البارز لهذا النوع من المجاز ؛ فالجواز معروف منذ كان الشعر ، ولكن الجديد في نظرية المجاز عند هؤلاء ، أن المجاز في العالم نفسه ، لا في خيال الشاعر .

على أن الشعراء المعاصرين قد اختلفوا حياله إلى فريقين : فريق يستمد عناصر المجاز من ملابس الحياة اليومية والمدنية الصناعية ، وفريق آخر ظل يترفع به عن الحوادث ، ويحتفظ له بسماوات مرفعة ، صافية ، عناصرها الأحياء ومناظر الطبيعة .

وإلى الفريق الأول ينتسب مايا كوفسكي وباسترناك وبريتون ، وإلى الثاني ينتسب شاعرنا سانت جون برس واليوت .

فإن مايا كوفسكي وباسترناك لا يتورعان عن استخدام أعظم الظواهر ابتداءً في تكوين صورها الشعرية . فنجد باسترناك مثلاً يشبه « أغصان الأشجار المتعرية من أوراقها » بـ « أكمام القمصان للبتلة » ؛ ويشبه « الهواء » فيقول : « وكان الهواء أزرق كحزمة ملابس مريض يخرج من للمستشفى » ؛ وقد يوغل في الصورة إلى حد المعاظلة فيقول مايا كوفسكي :

« والمصباح الأضلع يخلع باشتهاء جوارب الشارع السوداء » .

والعناصر هنا متباعدة ، لكنها بارعة التلقيح : فأين نور المصباح ( « الفانوس » الذي يضيء في الشارع ) من الجوارب ؟ وأين فكرة النور من الضلع ؟ ولكنها في مجموعها تكون تشبيهاً رائعاً يهز النفس بغرابته ومفارقاته .

ولباسترنالك مئات من هذه الصور الموهلة في الإغراب والطرافة - تقدم  
هنا بعض أمثلة عليها :

- « وكان الفجر رمادياً كمشاجرة بين الأحداث ! »

- « والصمت يرن رنين الرعدة المعبرة لدرس القمح »

- « وكان الفجر رمادياً كضوضاء المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة »

« ومن بعيد كانت الغيوم ترعى في كسل »

والملاحظ في كل هذه المجازات والتشبيهات أنها لقطات سريعة مفاجئة يلتقطها الخيال ببراعة فائقة من مشاهدات الواقع ويعقد بينها أواصر وثيقة ومنطقية تبهر الخيال بغرابتها وما فيها من عنصر مفاجأة وامتناع ألفة . والشاعر التقطها بملسكة خاصة فيه لا شأن فيها لقانون تداعى المعانى ، ولا للبحث المصطنع المتأنى وراء ارتباطات بين المعانى ؛ وكلها فى الأصل حسية شاهدها الشاعر بعيونه أو سمعها بأذنيه .

والجديد فى هذا النوع من المجاز أنه تخلص من رمزية الألوان والأشياء ، تلك الرمزية التى كانت بضاعة الشعراء الرمزيين وبعض الميراليين Surréalistes فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن . فقد كان هؤلاء يسرفون فى استخدام الألوان فى وصف الأشياء والأحداث اعتماداً على رمزية خاصة اصطنعوها لهذه الألوان ، من أمثلة قولهم : « حقد أزرق » ، « موسيقى سمراء » ، « كذب أبيض » ، « ألغاز زرقاء » ، « صرخة حمراء » ، « ابتسامة صفراء » ، « ضحك أسود » .

ولهذا يقول باسترنالك عن أهمية الصورة :

إن الصورة هى النتاج الطبيعى لقصر عمر الإنسان وفداحة الأمانة التى.

حملها . وهذا التباين هو الذى يرغمه على النظر فى كل شى بعين النسر المحيطة ،  
وعلى الترجمة عن مخاوفه للمباشرة بصيحات موجزة . وهذا هو جوهر الشعر .  
ويقول مرة أخرى :

« الإنسان صامت ، والصورة هى التى تتكلم ، إذ من الواضح أن الصورة  
وحدها هى التى تقوى على مجازاة نبضات الطبيعة » .  
ومن هنا يرى باسترناك أن المجاز ليس أداة تعطى للشاعر لتصوير العالم  
بل هى نفسها العالم ، وهو يقدم نفسه فى صورة شعرية .

\* \* \*

وباقية الصور الشعرية التى قدمناها لسانت جون برس تتحلى فيها هذه  
الخاصية للشعر الحديث الممتاز . فقولته : « وكأت الأتار الوردية والخضراء  
معلقة مثل ثمار المانجو » - هذا التشبيه بعيد ما بين طرفيه ، ولكنه يمثل  
لقطة خاطفة أدركها الشاعر بالمشاهدة الحسية الدقيقة البارعة ؛ بيد أنه يختلف  
عن صور مايا كوفسكى وباسترناك وألكسندر بلوك Alexandre Blok لأنه  
ظل مع ذلك يترفع عن الحوادث اليومية والابتدال اليومي ، ويستمد الصورة  
من الطبيعة نفسها . وكذلك قوله : « كانت الأسماك تغدو مثل لحن فى نشيد »  
هنا الصورة منتزعة من الطبيعة ، ولكن أحد طرفيها إنسانى ، وهو اللحن  
فى النشيد . وميزة هذه الصور وغيرها فى شعره أنها أقرب إلى الإدراك ، ولهذا  
تمس النفس مساريقا دون أن تؤثر فيها بعنف كما تفعل صور مايا كوفسكى  
وباسترناك . وتأثيرها أقرب - إذا استخدمنا هذا التشبيه المنتزع من الموسيقى -  
إلى تأثير موسيقى الحجرة ، فى حين أن تشبيهات مايا كوفسكى وباسترناك  
تهزنا هز سمفونيات بيتهوفن وكولشترات باخ Bach .

خذ مثلاً قوله : « جالس فى ألفةٍ مع ركبتي » - هذه صورة منزلية  
أليفة بسيطة تحدث فى النفس دغدغة سارة ، قصيرة النفس ؛ على حين أن ما  
أوردناه من تشبيهات باسترناك ومايا كوفسكى يهزنا هزاً طويلاً الأمد على النبرة .

ولهذا نستطيع أن نقول عن صور سانت جون برس الشعرية ، إن طابعها المميز هو «الألفة» Pintimité لكنها ألفة تتسم بالطرافة ، أو ألفة ممتنعة كالسهل الممتنع في الأسلوب النثرى تماماً . وإلا فأى شاعر قبله تحدث عن «الأبدية التي تتشاب على الرمال» ، أو عن «البحر الوردى من الشهوة» أو عن «البلاد الفسيحة الأعف من اللوت» ، أو «النهار الذي يتختر كالدين» أو «قلبي الذي زاره حرف صائت غريب» ؟

وإذن فالبساطة والألفة في هذه الصور لا نقدح أبداً في طرافتها وعلوها بل تزيد من قيمتها ، وإن كنا لانستطيع أن نقول إنها أجمل أو أوقع من تلك الصور الممتنعة بالغرابة والمفاجأة مما شاهدنا عند باسترناك ومايا كوفسكى . إنما هو الاتجاه العام عند كل منهم هو الذى سبب هذا التمييز والتباين . فسانت جون برس شاعر الكون وظواهره الديناميكية من «رياح» و«غيوم» و«ثلوج» ، ومن هنا كانت دار صناعته مؤلفة من هذه العناصر الكونية ؛ أما باسترناك ومايا كوفسكى فعالمهما هو الإنسان المنتج الصناعى الحديث ، بألاته وعماله الكادحين . صحيح أن باسترناك قال قصائد في «الرياح» و«الخريف» و«الشتاء» و«الثلوج الأولى» — لكن شتان ما بين تعبيراته وصوره فيها ، وبين تشبيهات سانت جون برس وإحساساته !

ولو حللنا طبيعة الصورة الشعرية عند سانت جون برس لوجدناها في الربط بين فكرتين من طبيعة مختلفة : «الأبدية» و«التشاؤب» ؛ «غدو الأسماء» و«الليحن فى النشيد» ؛ «ثمار المانجو المعلقة» و«الأقمار الوردية والخضراء» . الخ .

والربط هنا بين فكرتين أو معنيين أكثر منه بين مدركين حسيين — وهذا هو ما يميزه من شعر باسترناك .

\* الديناميكية الشعرية :

وإلى جانب امتياز شعر سانت جون برس بالصور الكثيرة الأليفة الطريفة ، نراه يمتاز بالديناميكية الشعرية ، أعنى أنه يميل إلى وصف الحركة والتغير والاضطراب والسيروورة الدائمة . وهذا أظهر ما يكون في مجموعته الشعرية بعنوان : « الرياح » Vents ، وتعد بمثابة ملحمة كونية تغنى فيها الشاعر بالعناصر المضطربة المتحركة في الطبيعة ، وتتألف من قرابة ألف وخمسمائة بيت . والرياح رمز على ما يتحرك ويدور ، ويصفر ويشور ، ويعلو ويهبط ، ويحطم ويبني ، ويميت ويحيي ، ويعقم ويخصب . وبالجملة ، الرياح هي الحياة نفسها بمرورها ودورانها ، وسكونها وغليانها ، وخصوبتها وعقمها ، وفولتها وذبولها .

في النشيد<sup>1</sup> لأول يبدو العالم كله والرياح تسوده :

« كانت الرياح العظمى تهب على جميع أنحاء العالم . . . وتمس عالم الأشياء كلها » .

والرياح علامة على الاضطراب في العالم العلوي ، الاضطراب الذي عنه ينشأ النظام ، أعنى « الكون » ( « الكوسموس Kosmos » في اليونانية معناه في الأصل : النظام ) . والرياح جبارة وعائية ، قاسية ، متوحشة ، ولسكنها في خلال هذا كله تهديء العناصر ، إنها عامل من عوامل التحات ، إنها صانعة للأرض التي سيحيا فيها الإنسان ؛ إنها تهب فتفصل الحجر عن الجبل والورقة عن الشجر ، والقصيدة الجيدة من القصيدة السقيمة :

« الرياح :

كانت قوى هائلة تنمو في كل فج في هذا العالم ، مصدرها أعلى من قصائدنا . بين أسوأ اضطرابات الروح ، كانت الرياح تنشىء أسلوباً للعظمة جديداً تتسامى فيه أفعالنا المقبلة . .

وكانت تبث الأفكار الجديدة في صوف الأماصير الأسود ... وترقد أصنام الآلهة على وجوهها . وتطلق الينبوع تحت أشواك الملوك وبلاطهم ... وكانت تتخذ عصب الأحجار ومعارك اللهب ... وتتملق بأذيال الراعي والشاعر ... حتى إذا ما مازت الأعمال الحية من الميتة ، والأحسن من الخسيس كانت تنعشنا بحلم من الأمانى والوعود .

واعتناق الريح معناه بالنسبة إلى الإنسان اعتناق الحياة التي لا حد لها ، الحياة بلا وطن ولا زمن ولا نسب . « فإذا أنكر واحد منا وجه الحياة : فلمسك بوجهه في الرياح - رغماً عنه » . فالخضوع لسلطان الريح فيه خلاص الإنسان ؛ أما التخلص والهروب من سلطان الريح فلا يؤدي إلا إلى اعتناق مذهب مصطنع والتعلق بمذاهب إقليمية ، أى بأنظمة خيالية ، وبالجملة إنه زيف وبهتان . ألا فلنعتنق دين الرياح ، دين الحركة والحياة المستمرة ، دين القلق الدائب الجولان ، دين المنق - الاختيارى أو الإجبارى ، لا يهم - دين الفناء ، فكل موجود لفناء .

وهنا قسمه وجودية واضحة في شعر سانت جون برس .

والشاعر ، من هو ؟

لقد وزنته الرياح فوجدته قليل الوزن .

لكن الرياح هي القصيدة ، لأن القصيدة الحقة شبيهة بالرياح في حركتها ودورانها واضطرابها ، وفي خلقها للصور والأشياء والأحياء ، وفي إيقاعها الهائل المتقلب . ومن هنا نلتهمى في النشيد الثالث إلى تعجيد الشاعر لأنه اعتنق الرياح :

ألا فليس معننا الشاعر صوته ، وليقُدْ أحكامنا . إن الشاعر معنا ، على طرقات الناس في عصره يسير مع قطار عصرنا ، ويسير مع قطار الرياح



العظمى ؛ ووظيفته بيننا هي : أن يوضح رسالتنا ، لا الشيء المكتوب بل الشيء نفسه ، في عمائقه الحية وبتمامه .

إن الشاعر شاهد العصر .

لكن الرياح سرعان ما تستأنس ، أى تتخذ طابعاً إنسانياً ، وهذا ما يعجده النشيد الرابع . لقد عرف الإنسان أنه فان ، ولكن في هذا الفناء نفسه عظمته ، كالرياح ، فهي متغيرة فانية باستمرار ، وفي هذا سر عظمتها . وهكذا الإنسان : فليتحالف مع الرياح ، وليحاكها في حركتها وفعالها ، فتلك رسالته في الوجود .

## جان كوكتو

جان كوكتو وجه فريد في الأدب المعاصر : امتاز بتعدد مواهبه .  
وغرابة تجديده وتعلقه بكل ما يدل على التردوعدم الانقياد للجاري والمألوف  
والمسلم به بين الناس .

كان شاعراً بقدر ما كان رساما ومخرجا سينمائيا ومؤلفا مسرحيا وقصصيا  
وحفارا ومديرا مسرحيا ومؤلف مرقصات (باليه) . وفي جميع هذه الميادين  
كان متساويا ، كفاءً لفنه ، ورائداً فيه . وكان يرى أن هذه الميادين كلها في  
خدمة شيء واحد هو الشعر ، بالمعنى العالى الملىء لهذا اللفظ . ولهذا قسمت  
مؤلفاته إلى ألوان من الشعر ، شعر (فقط) . وشعر القصة ، وشعر المسرح ،  
وشعر النقد ، وشعر السينما ، وشعر الرسم .

وعاش حياة حافلة بالتجارب العديدة التي كادت أن تدخل في عداد  
الأسطورة ، فنسجت حول حياته الخاصة والعامة أساطير متفاوتة القدر من  
الصحة الواقعية ، خصوصاً في الفترة ما بين الحربين .

ولد جان كوكتو في ضاحية ميزون لافيت في الخامس من شهر يوليو  
سنة ١٨٨٩ من أسرة ميسورة تنسب إلى الطبقة الوسطى ، منها الصيارفة  
وقادة الأساطيل ، وتعنى بالموسيقى والفنون بعامة . وتوفي والده جورج  
كوكتو وهو في سن العاشرة فالتحق بليسيه كوندورسيه في باريس حيث انتقلت  
أمه من ضاحية ميزون لافيت Maisons - Laffitte .

ولكن الفتى لم يكن مكباً على الدراسة ، بل كان مشتتاً أميل إلى اللهو  
والنزاهات شأن أبناء البورجوازية الثرية في مطلع هذا القرن . لكنه في هذه  
السن المبكرة كان يعشى المسارح والملاهي . فشهد مستنجات Mistinguett  
الراقصة المشهورة؛ وتردد على مسرح الكوميدي فرانسيز ومسرح ساره برنار

فأعجب بساره ودى ماكس ، كما أعجب هذان بهذا الفتى المبكر النضوج . ذلك أن دى ماكس نظم حفلة فى مسرح « فينا » لقراءة أشعار هذا الشاعر الشاب الذى لم يكن قد جاوز السادسة عشرة ؛ فألقاها نفر من أشهر الفنانين فى باريس ، وبين عشية وضحاها صار كوكتو مشهوراً فى كل باريس وصار يمشى بصحبة كبار الفنانين فى ذلك العصر، وتعرف إلى مشاهير الأدباء فى العاصمة الفرنسية : كاتول مندىس الشاعر الرقيق ، وادمون روستان ساحر المسرح الفرنسى آنذاك ، ولوسيان دوديه ، وجول لومتر الناقد المرفه ، والشاعرة أنه دى نوتاي ، والقصى الكبير مارسل بروسى مؤلف « سميا وراء الزمان الضائع » . كما انعقدت أواصر الصداقة بينه وبين شباب الادباء آنذاك : ألان فورنيه ، وشارل بييجى ، وفرنسوا مورياك .

ولعبت الشهرة المفاجئة برأس الفتى فاتتقل ليسكن فى قصر بيرون الذى كان يقيم فيه الشاعر الألماني العظيم رلكه ؛ والذى يروى كوكتو عنه أن مصباحه الساهر فى جنح الليل هو الذى نبهه إلى أن الشهرة المبكرة لن تجديه نفعا ، وإن الشاعر الفنان الحق هو الساهر على فنه ، الحرص على العمل المتواصل من أجل تجويده . لكنه نشر على كل حال ثلاث مجموعات شعرية : الأولى بعنوان « مصباح علاء الدين » والثانية « الأمير العايب » والثالثة بعنوان « رقص سوفقليس » . وواضح من هذه العنوانات ما فى صاحبها من تصنع ورغبة فى التظاهر بالتجديد .

غير أنه سرعان ما أفاق من بريق الشهرة المبكرة الزائف ؛ والذى حاول عليه مقال كتبه أندريه جيد وهنرى جيون فى « المجلة الفرنسية الجديدة » NRF امتدحا فيه الشاعر الناشئ ، لكنهما مزاجا المدح بالنقد البارع المستتر مما فتح عيون كوكتو .

وفتح عيونيه أكثر فأكثر ما وجهه إليه أصدقاؤه الفنانون من نصائح  
( ٦٢ - الأدب الأوروبى )

وملاحظات ، فقد قال له سرج دى دياجيليف ( ١٨٧٢ - ١٩٢٩ ) مدير البالية الروسى الذى سحر باريس بروائع مرقصاته فى ذلك العهد : « أدهشنى ا » ثم حدث آنذاك — فى سنة ١٩١٣ — أن عرضت قصة « تتويج الربيع » بموسيقى ايجور استرافنسكى فأثارت عاصفة من الغضب لما امتلأت به موسيقاها من نشاز كثير ، لأنها أقيمت على نظرية تعدد الانغام أى تجاوز نغمات كثيرة تتداخل فيها عناصر غريبة ؛ وبهذا تتسع الانسجامات وتتساقط عليها المقاصد اللحنية . أفاق اذن كوكتو وراح يفكر فيما يجب أن يفعله حتى يستطيع أن يلجى نداء رسالة الفن الصادق الذى سمعه منذ نعومة أظفاره . فقرر أن يقطع ما بينه وبين ماسارفيه والتزم به حتى الآن . فاعتكف فى المنزل الذى ولد فيه فى ضاحية ميزون لافيت ( إحدى ضواحي باريس ) وراح يدرس ويتأمل ، متأثراً خصوصاً بالموسيقار استرافنسكى الذى راح يقضى معه فترة من الوقت فى قرية ليزان Leysin ( بسويسرة ) . وعن هذه الخلوة فى بيته وفى صحبة المجدد الروسى انبثق كتاب « بوتوماك » .

وعن هذه الفترة يقول كوكتو فى مذاكرته : « علمتني الفرقة الروسية ( فرقة دياجيليف ) أن أحتقر كل ما هزته فى الهواء . إن هذا القوقس يدعونا إلى وجوب الاحتراق حبا للميلاد من جديد ، وألعاب السيرك هذه على صلة بالقبور . وثم ظروف من الشجاعة فيها أن يكرس المرء نفسه لعبادة لا تزال متهمة بينما سائر العبادات تقدم إليك استغلالاً سهلاً » — أى أن التجديدات التى أتت بها استرافنسكى فى الموسيقى — على الرغم من ثورة عامة الناس عليها — ينبئني أن تكون قدوة يحتذيها كوكتو فى فنه هو ، فن الشعر والأدب . لقد اطرح كوكتو « مصباح علاء الدين » بتهاويله الرخيصة وراح يفتش عن مصباح كهصباح عمال المناجم حتى « ينفذ إلى حيث الماس والغاز » .

وكتاب « بوتوماك » مجموعة من الرسوم والأشعار والفصول النثرية ذات الحوار أحياناً ، والجمل القصار كأنها الحكم . وهو في جوهره اعترافات الكاتب وذكرياته ، وتختلف في طرائق صياغتها بين المخاطب والغائب ، وتتوالى فيها الظلال والأشعة . وهذا الأسلوب في التأليف سيكون الطابع البارز لمؤلفاته التي من هذا النوع ( أي فيما عدا المسرحيات والقصص ) .

وسنقدم هنا نماذج من هذا الكتاب الغريب التأليف :

« ويوجين ، أول يوجين ، « رسول آل يوجين » ، فتنني . إن فيه مشابهة من الحيوان الأثوم والدود والمعوجة ، ومنجني آوور ، والفلك ومكشاف دوران الأرض المزين بالطنين . لم أطلق عليه اسماً ، بل قلت لنفسى هذا أحد آل يوجين ، كما يصيح الزنوج : « هذا كرستوف كولبس » ويقولون : لقد كشفنا .

« إن آل يوجين نقلوا إلى أسمهم كما أرسلوا إلى صورة شبح مكافئ لكتلتهم الهلامية .

« حيث السور يلزم الفلاسفة والعلماء بالوقوف الدقيق هناك يبدأ الشاعر .

« إن العلم لا يفيد إلا في تحقيق اكتشافات الغريزة أريد أن أدون جملتين قالهما لي هنرى بوانسكاريه (العالم الفرنسى الشهير) قبل وفاته بأيام قليلة . كنت آنذاك شاباً والتقيت به عند أليس . وهذه هي الجملة الأولى : « لماذا أنت خجول؟ أنا الذى ينبغى على أن أكون خجولاً . إن شبابك والشعر امتيازان . إن صدفه القافية تخرج أحياناً مذهباً من الظلام ، والفرحة تلتقط السر الطائر » . والجملة الثانية أجمل منها ، وهى : « نعم ، نعم إلى أحزر . إنك تود أن تعلم إلى أين وصلنا مع المجهول . إن كل يوم يقدم عجيبة في معاملتنا ، لكن المسئولية تحملنا على الصمت المهين . إنى أرى أشياء ، أرى أشياء . .

(ثم خلع منظاره المزدوج) إن إيمان الناس بنا لا يمكن أن يتغذى إلا باليقين  
المجهول! .

وهذا الكتاب يكشف عن تحول بالغ في حساسية كوكتو. لقد أصبح  
قادراً على التقاط كل الأحاسيس والتيارات، والانفعالات. كما يتجلى فيه اهتمامه  
بالمسرح، وجو الاوبرا، وما يصاحب ذلك من حيل في تركيب الشخصيات  
واضاعتها وتوزيع الأدوار عليها.

ثم قامت الحرب العالمية الأولى في سنة ١٩١٤ فرغب كوكتو في التطوع،  
لكن طلبه رفض لعدم صلاحيته جسمانياً. لكنه يود أن يشارك في هذه  
للغامرة الكبرى فلجأ إلى حيلة غريبة هي أن يؤلف قافلة من العربات التي  
تجوب الجبهات للعناية بالجرحى على نحو ما يفعل الصليب الأحمر؛ وبفضل  
ابن اخت الجنرال كستلنو سمح لهذه القافلة بالعمل، وفي أثناء رحلاتها ناحية  
بحر الشمال استطاع كوكتو أن يتصل بفرقة الرماة البحارة وأن ينخرط فيها  
ويشارك في مغامراتها ومخاطرها. وبفضل هذه التجربة استطاع أن يكتب فيما  
بعد: «توما المحتال». لكن أمره اكتشف حين أريد منحه صليب الحرب،  
فقبض عليه ولكنه غافل حراسه وهرب وصعد عربة الجنرال دواسل التي  
كان فيها رئيس أركان الحرب فركبها إلى دنكرك. لكن هذه الحادثة هي  
التي أنقذت حياة كوكتو، لأن جميع رفاقه في فرقة المشاة قد ذبحوا عن بكرة  
أبيهم في اليوم التالي أثناء هجوم.

وعاد كوكتو إلى باريس. وألحق مساعداً بالقسم الثاني والعشرين، ثم  
انتقل منه إلى قسم الدعاية، فبرم به، وهنا في هذه الفترة تعرف إلى رولان  
جارو الطيار البارع في الحركات الجوية البهلوانية.

وعن هذه التجربة نشأت قصائد «رأس الرجاء الصالح»، التي أهداها  
إلى الطيار رولان جارو، والتي ظهرت سنة ١٩١٩.

في هذه القصائد تجديد في الصياغة ، وفي ترتيب السطور عند الطبع ، لكن  
فيها ابتداء وبرودة ، وهالك نموذجها :

» جزيرة

الأعلى

أسير بكلمة الأرض  
على ارتفاع أربعة أميال  
عند لا متناهي العمق  
طيارة طفولتك  
خجاة تتخلص أنت بغير خيط  
وأنت جالس عليها  
أنت ، أي جارو ، بيدك يد الدب ،  
حينئذ

تدلى على شيء ما  
فأنحني على حافة الهاوية  
فأرى باريس على الأرض  
ومدينتي متواضعة  
على قدرها

مهجورة من الناس  
ونهر السين فيها هزيل ذولو اليبس  
وكلمة شاهدهته يتناقص  
تزايد حبي الحزين

لأن من يبعد عما يجب  
ليقتضى على حبه الحزين  
ووجه من يجب  
يعتزل ويتجرد  
ويخفى الباقي  
ويزداد بذلك عذاباً  
أما من يصمد  
فانه إن مال  
وشاهد أما كن العالم البائسة  
يخفض رأسه  
ويتمنى أن يعود إلى سجنه . . . »

لقد بدأ كوكتو يتخلى عن الشعر الكامل الحافل وتجاوز ما فعله أبولينير  
من تجديد في قصائده التي بعنوان «كليجرام» .

ومن بين القصائد التي أوحى بها الحرب أيضاً قصيدة : «خطبة النوم  
الكبير» ، التي قال عنها إنها « مترجمة عن تلك اللغة الميتة ، وعن ذلك البلد  
الميت ، الذي فيه أصدقاء الموتى » ثم قصيدة : «وداعا لرماة البحرية» .

ويحرر كوكتو في سنة ١٩١٦ في صحيفة «الكلمة» التي يصدرها جورج  
أريب، وينشر فيها رسوماً يمهرها باسم كلبه «جم» . ويتردد على حي مونبارناس  
ليلتقى الشاعر أبولينير وماكس جاكوب وبول فردي وبليز سنديار ، وكلهم  
من شعراء الطليعة المجددين المغربين . ويتعرف إلى الرسام الشهير بابلويكاسو  
ويكون ذلك بداية صداقة وثيقة طويلة المدى ، كان لها تأثير بالغ في تطور  
كوكتو الفني . ذلك أن ما أدهش كوكتو في لوحات بيكاسو هو أنها تنطوي



على ثلاث مراتب تنطبع بعضها على بعض : الدقة ، والنصاعة ، والسيطرة ؛  
« وفهم رسم بيكاسو هو جعل الأرقام ذوات أجساد » .

وكانت أول ثمرة لهذه الصداقة بين بيكاسو وكوكتو أن ألفا معاً مرقصة  
(باليه) ليقدما دياجيليف عنوانها : « استعراض » . فنفذ بيكاسو الماكيئات  
واستعان بالمستقبلين الإيطاليين في صنع شخصوس للمديرين ، وتحليل الصينيين  
والبهلوانات والبنات الأمريكية الصغيرة .

أما كوكتو فاخترع حركات الرقص ( الكورجرافيا ) مبتدئاً من حركات  
واقعية معتادة مالبث أن حورها وأصلحها لتتلاءم مع الرقص .

وعرضت مرقصة « استعراض » في مسرح الشاتليه بباريس ، فأثارت  
فضيحة كبرى ، إذ أفرغت المحافظين التقليديين ، وهدد الجمهور المؤلقين ،  
ومنذ هذا الوقت بدأت سلسلة الفضاخ الفنية التي يثيرها كوكتو بتجديداته  
— أو « تجديفاته » في نظر المحافظين — حتى قال : « منذ ذلك الوقت وأنا لم  
أعد أعرف عن نفسي غير الفضاخ ، والشهرة بالفضاخ ، وحظوظ وسوء  
حظوظ الفضاخ » .

والواقع أنه بهذه للرقصة ( الباليه ) بدأ عصر الصراع من أجل ما يسمى  
باسم « الفن الحديث » في الباليه والرسم .

وفي حلبة هذا الصراع كتب كوكتو رسالة في النقد بعنوان : « الديك  
والمرج » ، تعد من أهم الرسائل في النقد وعلم الجمال .

## جان كوكتو

الشاعر

— ١ —

كل ما مسه إذن كوكتو شعر ، أياً كان نوعه الأدبي .

وكانت أولى مجموعاته الشعرية هي « أوبرا » ( ١٩٢٥ - ١٩٢٧ ) التي تعد من روائع أعماله . ولما ظهرت - والعنوان مأخوذ من المعنى الاشتقائي للفظ ، أي : « أفعال » ، والشعر في معناه الاشتقائي هو « الفعل » - تلقاها بعض النقاد بالتهليل الكبير لأنها في نظرهم أول كتاب في « الشعر المحض » ظهر منذ سنوات في فرنسا ، « إنها تقدم إلينا ذلك الجانب الحقيقي من المطلق الذي نحن نتحرق شوقاً إليه . . . وفي تأليفها نفسه هي صعود . وقصائدها الأولى ، الحافلة بالتجارب اللامتناهية التنوع ، تهيبُ النفس للقاء العظيم مع « الملاك هرتيز » الذي يرسم مباشرة مراحل سقوط جديد لساؤول » ( أندريه فرنيو : « كوكتو بنفسه » ص ٥٣ - ٥٤ ، باريس سنة ١٩٦١ ) ، « وهي نص محير يشرد بالنفس فيه يجرب الشاعر للاستعمال الباطن ألفاظاً عينية موضوعية خالصة . » ( روجيه لان : « جان كوكتو » ص ٤٩ ، باريس سنة ١٩٦٢ ) .

ومن أشهر قصائده هذه المجموعة قصيدة عنوانها : « الملاك هرتيز » - والاسم قد وجده الشاعر على لوحة مصعد كهربى . وهذا الملاك « قوة خالصة ، ونار من السماء ، وليس مجرد ملاك حارس ، بل هو الإلهام الخاضع لنظام ملوى وقد غزا نفس الشاعر فأحرقها بلهب العبقرية » ( فرنيو ، في

الموضع نفسه ص ٥٣) . وصياغة هذه القصيدة صياغة فريدة : فالكلمات تتلاحق دون أن تتداخل معانيها بوضوح ، والصفات تلتصق بالأسماء دون أن يكون من المؤلف اقترانها . إنما هي رموز وإشارات لا تعطى معناها إلا بالإيجاء المتواصل .

وهذه هي القصيدة كاملةً :

( ١ ) الملاك هر تبيز

بجناحه الحريري المتموج  
يضربنى على الدرج وينعش ذاكرتى  
هذا الوغد ، وحده ، بغير حراك  
معى فى العقيق اليماني  
الذى يحطم أيها الحمار  
برذعتك العلوية

( ٢ ) الملاك هر تبيز

بقسوة هائلة انقض على  
رحماك لا تنقض بكل هذه القوة  
أيها الشاب المتوحش  
يا زهرة ذات قوام فارغ  
لقد أزمى ذلك الفراش  
وتلك أمور عجيبة ، إن معى ورقة الحظ - شاهد  
فهل عندك مثلها ؟

( ٣ ) الملاك هر تبيز يدفنى

وأنت أيها الملك يسوع الرحمة  
أنت ترفنى وتسحبني حتى الزاوية



القائمة لركبتيك الحادتين  
أنت لذة صفو . أيها الإبهام  
حل الجبل ، فاني أموت

( ٤ ) للملاك هر تبيز والملاك سيجست Cégeste

الذي قتل في الحرب - ياله من اسم رهيب -  
يلعبان دور المفزعات  
التي بحركة « لا » تخيف  
كرز شجرة الكرز الساوية  
تحت باب الكنيسة  
التي ألفت إشارة « نعم »

( ٥ ) أيها الملك هر تبيز ، يا ملاكي الحارس

أني أمسك بك ، وأصدمك  
وأحطمك ، وأغير  
محطتك وأوقاتك  
احترس ، أيها الصيف ! آتحدك  
ان كنت رجلا . اعترف  
يا ملاكا من الاسفيداج ، ان جمالك  
قد التقط بالتصوير الشمسي  
في انفجار من المغنسيوم

( ٦ ) أيها الملك هر تبيز ، بثوب من الماء

أيها الملك الحبيب ، اللطف  
يؤلمني . أن ألمي في الله شديد

إنه يمدبني  
 فى نفسى الشيطان سلحفاة  
 حيوان كان من قبل رخيا  
 تعال ، اخرج من العقيق اليماني  
 أيها الدخان الجاسى ، أيتها السرعة القاتلة  
 على نعالك للماسية تنعكس  
 صرآة المرضى  
 الجدران  
 الجدران  
 ذات آذان  
 والمرايا  
 لها عيون العاشق

(٧) أيها الملاك هرتبيز فض !  
 يا لب الطائرة المصنوعة من اللسان وقاش الألبستر .  
 حان الوقت . لا بد بعد من النزول  
 لنجدتى ، الرأس أولا ، خلال الزجاج الصافى  
 زجاج العيون ، والخلاء ، والجزيرة  
 التى فيها تغنى الموقد . أخرج سيفك  
 تعال ببطء ، أيها النجم المجنون .  
 ليت لى جسمك آه !  
 لو كانت لنا أوراكك  
 المتدثرة بالحجر .  
 يا أيها الحيوان الشرير

المخلوق من فضل الرحمن

(٨) الملاك هر تميز ، ذو القدمين الشبهتين بقدم الحيوان

بلون السماء الزرقاء ، قد جاء . إني وحدي

عار بغير حواء ، وبغير شوارب

وبغير خريطة

نحل سليمان

يتباعد ، لأنني آكل عسلي أكلا سيئاً جداً

عسلي المستخرج من السعتر المر

عسلي من إقليم الأندس Andes

في أسفل ، يكتب البحر في هذا الصباح

يكتب ويعيد كتابة الفعل « أحب » مائة مرة

وملائكة من القطن المندوف ، لا حياء لهم ، قدرون

على العشب يجلبون ضروع

الأبقار الجغرافية الكبيرة

(٩) أيها الملاك هر تميز ، إني أنتصر :

الغضب ، والرقم ١٣

يمزحان بعكس الوبر

حريرك الأبيض المتموج

وتنفخ أشرعتك

على نحو جديد كل الجدة

أيتها الدروس ، أنت لم تعجبيني أبداً

لقد تعلمت بأى ثمن

قروع نهر الواز Oise

واسم فروع الشجر

وخمائل شهر أيار

يا مربى الطيور ، إنك تضيع الفشات

أولى بك أن تروض التماثيل

إنها أصدقاء الطيور . . .

والمرمر ذو تأثير شديد

(١٠) أيها الملاك هرتيز ، رتل : «السلام عليك يا مريم !»

قدم على السلحفاة ، والأخرى

على الجناح ، هذا تلاعب

بالريشة وقنبلة المدفع

لقد ارتكبت أغلاطا ، أنا أسلم بهذا : أعجب كلانا بالآخر

بعد الصوم . أيها الملاك هرتيز ،

إن الأرض - ونصفها شمس ونصفها ظل -

أشبهه ما تكون

بفهد الغابة . أليس كذلك ؟

إذن ، أنا واثق من هذا وأمرك

بالسكوت .

إن في منقارك دما ، يا صديقي الشاب

(١١) الملاك هرتيز ، في شارع أنجو Anjou

يوم الأحد يلعب بخطوات متعثرة

على السقف ، يعرج بالحجلة

يقدم ملتوية ، يتطير كالعقق  
 أو الشحرور ، وخداه ملتهبان .  
 انتبه ، خاطبني بخطاب الألفة  
 أي هرتيز ، أيها المخلع  
 أننا نراقب عن يمين  
 استر لأليك ، ومقصك  
 ينبغى ألا تقتل أنت ،  
 فلو قتلت أنت كل شهر  
 قتلت أنا ولم تقتل أنت  
 ملاك أنت أو نار ؟  
 فات الأوان وفي خديك نيران  
 هوى صريعاً لجند الله بالنار

(١٢) كان موت الملاك هرتيز

موت الملاك ، وموت هرتيز  
 كان موت ملاك  
 موت الملاك هرتيز

سر بديل  
 « آس » ينقص اللعبة  
 جريمة يطوقها المسلوج  
 جفن كروم القمر  
 نشيد البلشون الذي يعرض  
 لقد حل محله ملاك آخر  
 لم أكن أعرف بالأمس اسمه



وفي اللحظة الأخيرة عرفت أن اسمه : « سيجست » Cégeste

(١٣) أي هر تيز ، أي بلشوفى ، افتح

مخباك غير الأمين .

ورقة غيب موضوعة على النفس الفاجرة

إنى أشتريك باسم متحف اللوفر

شاءت أمريكا أو لم تشأ

(١٤) أي هر تيز ! لا تبعد عن نفسى بعد

إنى موافق

اعمل ما يجب أيها الجمال

ما أقبح السعادة التى ننشدها

وما أجمل الشقاء الذى حل بنا

شعر الملاك هر تيز صولجان "خل" ثقيل

خطر على ماء اللبن

صندوق خادمة فى المحطة

فى مواجهة ذلك الحيوان الأنيق

على الخريطة المتحركة : مقبرتى

فى الجزيرة ذات الأصابع المنفرجة

إن الشتاء يدثرنا بالسبعة

(١٥) أيها الملاك هر تيز ، إن الفراشات تصفق

بأ كفها برخاوة رغم الغمام

صامات القلب وأذنياته

زهرة الأورطى ،  
والأنثاسيت إعصار الجهات الأصلية .  
حبال الليل  
القمر ينصت لدى الأبواب .  
ليس للوردة عمر  
لها للمناقير والقفازات  
والجرائد تذكرها  
مع البهلوانات  
الذين يتباد لهم الليل والنهار  
بغير حب

(١٦) محضر

في ليل . . . الرصيف . . . للملائكة :  
هرتيز ، والزفير ، والأحد ، وسيجست  
بعد أن كانوا . . . صاروا من جنس الأناث  
سيظهر . . . رغم الساعة . . .  
لقد رأوا . . . نورا منتشراً . . . الحمار .  
تظاهر . . . جناح . . . بالكم الحديدى . . .  
على القم . . . قسوة الإشارة  
ولما اقتيدوا إلى « القسم »  
رفضوا طبعاً أن يعترفوا .

تلك هي قصيدة « الملك هرتيز » التي تبارى النقاد في فهم ألفاظها ،  
وتفسير غرائب صياغتها ، وستبدو - طبعاً - للقارئ العربي مجرد وصف  
ألفاظ غريبة لأممى لها ، وتكاد ، أن تكون لونا من الكتابة الاوتوماتيكية ،

أى سيلا من الألفاظ الشاردة المنثالة على النفس فى غير ارتباط ولا منطق ولا ترتيب . ولا بد للمرء أن يعتاد هذا اللون من الشعر حتى يدرك مداه ومقصد أصحابه . إنه شبيهه بتعزيمات الجن ، ولا عجب ، فان كوكتو يريد هنا أن يقوم بما يقوم به الساحر من طرد الشيطان - أو الملاك فالمنى هنا عنده واحد - الذى استولى على نفسه . لقد ركبته العفريت « هرتبيز » فصنع من نفسه « كودية » لتخلص نفسه من هذا العفريت !

لكن أنصار هذا الشعر ، وإن استعملوا هذه العبارات فى وصفه : « التعزيم » و « طرد الجن » فانهم يرون أن مهمة الشاعر فى مثل هذا الموقف هى أن يخلق جوا مسترساً غريباً بهذه الألفاظ أو « التعزيمات » حتى تحاط بأسرار الغموض وظلمات القشعريرة المثيرة التى تهزكيان النفس ، وذلك لأنهم يعتقدون أن هذه هى مهمة الشعر فى هذا العصر . فكما اطرح الرسم كل تصوير فوتوغرافى ، كذلك ينبغى على الشعر أن يطرح التصوير الفوتوغرافى للعواطف والأشخاص ، ولا سبيل إلى هذا إلا باصطناع لغة تنحصر مهمتها فى خلق هذا الجو الغريب الموحى ، بغض النظر عن المعنى المنطقي للعبارة .

أما الذين لا يؤمنون بدعواهم هذه فلا يرون فى مثل هذا الشعر غير مجرد هذيان . على أن كوكتو قد أحس من نفسه بهذا الاعتراض ، وأحس بأن الماضى فى مثل هذا « الهذيان » ليس من طبعه ، فصاح فى قصيدة أخرى :

« إلهى ! انى لم أظبع على الهذيان » .

ولهذا نراه ينصرف عما قليل عن هذا الاتجاه ، كما نجد ذلك فى سائر قصائد هذه المجموعة نفسها .

نعم إن القصيدة التى عنوانها « بنفسه » ( سنة ١٩٢٧ ) لا تزال ترن فيها  
( ٧٢ - الأدب الاوربى - )

أصداء هذا الاتجاه ، لكنه بدأ فيها أيضاً ينتجه إلى « اليونان » يمثلها العليا في الوضوح والنصاعة ويكاد فيها أن يكفر عما اقترفه من انحراف عن الوضوح والنصاعة والمنطق .

لكنه ابتداء من سنة ١٩٣١ بقصيدة « ابحت عن ابولون » أخذ في التزام عمود الشعر ذي الوزن الطويل الفخم والمعاني الرائعة والعبارات المنطقية، وإن كانت الأوصاف تقترب اقترانات غير مألوفة ، ولكن هذا أمر في طبع كوكتو المجدد دائماً العازف عن كل مطروق وتقليدى .

أخذ كوكتو ينصرف عن التجارب الشعرية الثورية التي رأينا نموذجاً لها في قصيدة « الملاك هرتيز » ، ويعود إلى الصياغة التقليدية الخافلة الوزن الحريصة على القافية الرنانة المليئة بالمعاني ، ولكن الروح العامه لشعره الجديد استمرت هي هي ، وإلا لما كان كوكتو هو كوكتو « الولد العفريت في هذا العصر » .

وتمثل هذه المرحلة الجديدة مجموعة عنوانها « رموز » ظهرت سنة ١٩٤١ ، وخير قصائدها قصيدة رهيبة عنوانها « الحريق » نظمها سنة ١٩٣٨ وتمثل فيها الكارثة الرهيبة التي بسبيل أن تنقض على الإنسانية ونعني بها الحرب العالمية الثانية . ولهذا حفلت هذه القصيدة بالرؤى والتهاويل المروعة التي ستحدثها القوى المدمرة الشريرة التي تجمعت واحتشدت ، واستوفزت استعدادا لفتح باب الأجيح على الإنسانية كلها ، والرؤى فيها تكاد أن تكون سلسلة من تهاويل الماشى في نومه المستغرق في الكوابيس .

لقد عاش كوكتو كما ذكرنا تجربة الحرب العالمية الأولى ، لكنها كانت بالنسبة إليه آنذاك وهو في العشرينات من عمره ، مغامرة مثيرة تستهويه شاباً طلعةً يجب المغامرات والأموال المثيرة . أما الرؤى التي يمثلها هذه المرة ، وقد قارب على الخمسين ، فرؤى تروع ضميره وتهز أعماق كيانه اشفاقاً على الإنسانية. قال :

« هنالك بدأ الحريق  
شبهياً بالآلاف من الملائكة الغضاب ،  
يرساون شعورهم وقبضات أيديهم في الهواء  
صارخين بصوت كثيب : لطالما قلت هذا  
« لطالما قلت هذا » - هكذا صاحت التواييب القاسية  
متحركة غير متسكافة ورعوسها عاليه  
وفي الأسفل خاص في بالوعة قبر كل بطنٍ مفتوحة  
أورغنُ الأحشاء الدنس  
وفي هذه العقد اللزجة الملتوية  
جعلت الأقدام الشاحبة من الخوف مثل حواء  
جعلت النار تمسك برجال الإطفاء جسماً بجسم  
وقد جاءوا على عربة حمراء تلتهمها الحمى .  
ورجال الإطفاء بخوذاتهم الذهبية  
وثبوا من مخادعهم العالية  
هبوا من النوم وكانوا جالسين واقفين وأيديهم متقاطعة  
والآن هددت غابة من شرابة الراعي الاسماء المعبودة  
المرقومة على اعلاناتنا  
هددت الاسماء والفنانين الأشباح

—١٠٠—

الذين يلعبون اليوم أدوار الأمس  
 وخنق الموت بعقد اللبلاب  
 القلة القليلة من الهاربين على منحدرات القش ..  
 والملائكة الشعب لووا أذرعهم  
 وصاح الصائح فيهم : تخلوا عن وجوهكم !  
 (لأن أكثرهم لم تعد لهم وجوه إنسانية)  
 إسكنهم حسبوا السلام قفصاً .  
 وشرابة الراعى والملائكة والذهب  
 كانت تؤلف شيئاً واحداً تتخلله دفقات الماء .  
 والليل تحت كهربانه الأسود  
 كان يستمتع بكونه بطل المساة .  
 وكان لا يزال فى المدينة أشجار الخريف  
 والصحف وحدها هى التى أضاعت أوراقها الدرامية  
 وبين الفينة والفينة كانى لابد أن تتوقع  
 انهيار العالم القديم البديع .  
 كان ذلك مساء حافلا بين الأمسية كلها .  
 المدينة ميتة ، و نافذة الليل حافلة ؛  
 وبالتقرب من معبد « المادلين » الصامت  
 جلست فقيرة لا ترى وينبعث منها السعال .  
 والجغرافيا المروعة  
 حركت أعضائها المشتتة كأنها أعضاء نائم ::  
 وأنا أفكر فى هذه الأسفار أو تلك

هذه الأسفار التي من أجلها تلد الأمهات الأولاد - أليس كذلك ؟  
 النوم ؟ إلى أراقب لعبة الأوزة الرهيبة  
 التي يجب العود إليها برأس ميت .  
 قديما كان سحب القرعة على المطلوبين للتجنيد  
 يلف الورق كما يلف جناح الفريسة .  
 متى الكارثة الهائلة ؟ غدا ، أو بعد غد ؟  
 الشهيد الشاب يرقد مطبقاً كفيه  
 أيها الآباء المساكين ! إن الملاك يسهر ،  
 بأجنحته وظهر من زجاج وجبس ، على موتاكم الأعراء . »

لقد كتب كوكتو هذه القصيدة في سبتمبر سنة ١٩٣٨ ، أي بعد انعقاد  
 مؤتمر ميونيخ الذي اجتمع فيه زعماء العالم آنذاك : هتلر وموسوليني  
 وتشمبرلن ودالاديه ، لإنقاذ السلام المهدد . لكن نذر الحرب تعلن بكل  
 يقين أن كل هدنة فهي لأجل قريب ولن تلبث الحرب أن تندلع . فرجال  
 الإطفاء الأربعة هؤلاء لن يستطيعوا أكثر من أن يؤجلوا الاندلاع اللهب ،  
 لأن أخشاب النار معدة ، والنار عتيقة ، ولم يبق إلا تقريب هذه من تلك .  
 إنهم كالملائكة الشعث الشعور لكن من الواضح أنهم غير مخلصين ، وجوههم  
 كاذبة وعليهم أن يتخلوا عن وجوههم هذه المناقفة إن كانوا يريدون إلى  
 السلام حقاً . لكن هيئات هيئات ! فمعظم هؤلاء - ولو أنصف لقال :  
 كل هؤلاء - لم تعد لهم وجوه إنسانية . ثم إن الليل - ليل الأكاذيب  
 والرغبة في السيطرة والسيادة والنزعة إلى التحكم والتسلط - قد أصبح هو بطل  
 المسألة . وعلى الناس أن يتوقعوا بين لحظة وأخرى انهيار العالم القديم ،  
 العالم العذب البديع .

هنالك ستتحرك الجغرافيا - أي حدود الدول - أعضائها لتزحف ها هنا

وهاهناك على الدول المجاورة أو البعيدة . وهناك يدفع الشباب إلى جهات القتال يشيعهم أمهاتهم اللواتي كأنهن لم يلدهن إلا ليذهبوا إلى مذبح الحرب الرهيبة ليذبحوا ذبحاً .

وكيف ينام للمرء جفن وهو يرى لعبة الأوزة - وخطوة الأوزة تمثل المشية العسكرية - وقد اضطر الشباب إلى الدخول فيها ورؤوسهم على كف الموت |

ثم يتابع الشاعر رؤياه فيقول :

« رفع الحريق راياته ورماحه

بينما الطفل المسكين الراقد

يسكن الصمت بسذاجة

يسكن الخلاء الذى عنده يفترق الصحاب

الأسلحة مشرعة وجها لوجه

تزيئ منها شجرة النسب التي من حديد .

وهي تمون شمعدان الدموع

التي تجرى من البحر أنهارها المالحة؛

وتساعد حتى العيون ، حتى الأغشية المخاطية

وحتى مروحة للمثلثات الساخرات

وحتى الأهداب المحملة بالصواعق واللال

التي تصنع النظرة مثل فراشة الليل .

ويتابع الشاعر هذه الصورة الرهيبة لما ستجره الحرب من ويلات لن ينجو منها أحد ، ولا « الممثلثات الساخرات » ولا « الأهداب المحملة



بالصواعق والملال ، أهذاب الغائيات والنسوة الناعمات ثم يتساءل :

« أسائل النفس لماذا أغنى

غناء بلشون مريض يحتضر احتضاراً رائعاً .

لعل في نفسى أملا يداعبني

أملا في أن ينحرف الحظ ليخدمنى .

إلى هذا الحد يذهب عجب الشاعر بنفسه

وما دامت النار في كل مكان من الشرق إلى الغرب

تشتعل ، وتشتعل وفي الأسفل تحضب الجاسوسات

فماذا يموت مجدى ؟

أيها الحريق ، شبك مناضليك المدلهين .

الذين يقذفون بالألسنة والشعور . . .

ويشوهون على طول عقود البوابة

الاشكال قبل أن تكون على هذه الحال التي هي عليها .

إنهم عنيدون في القتال بعضهم لبعض ،

يتناولون ويتعاقون ،

يتلاعقون وأحيانا يتمرغ بعضهم في بعض

ويصبحون فجأة رمادا وجدوة .

أى تشنجات ووثبات وبطون عصبية !

أى ليال كلية فالبورج ! أى خليط غريب !

وهم يمعون تحت أضواء المشاعل ذات الشعور الطويلة

تحت الراية التي تصطفق أهدابها .

ولسنا بحاجة إلى أن ننبه القارئ إلى تزامم الصور في هذه القصيدة الفريدة ، الصور العينية اللافتة : « شمعدان الدموع التي تجرى من البحر أنهارها المألحة » ، « الأهداب . . التي تصنع النظرة مثل فراشة الليل » ، « شجرة النسب التي هي من حديد » ( شجرة الأسلحة المصنوعة من حديد والتي كأنما تمثل شجرة نسب ) الخ . . وهذه الصور العينية المتوالية هي التي تميز الشعر الحديث كما أشرنا إلى هذا في كلامنا عن الشاعر سانت جون برس والتي بها يمكن الشعر العربي المعاصر أن يساير ركب تطور الشعر في العالم .

ويكفيينا هذا القدر من هذه القصيدة ، ولننتقل إلى قصيدة أخرى تعد أروع ما كتبه كوكتو ، وهي قصيدة « ليونه » ( اسم المرأة ) ، وتشتمل على ٥٩٨ بيتا من الشعر الطويل المقسم إلى ١٢٠ مقطوعة ، وقد نظمها بين سنتي ١٩٤٢ و ١٩٤٤ أي أبان الاحتلال الألماني لفرنسا . وفيها يصور مخلوقة خارقة دعاها باسم « ليونه » ( مؤنت ليون ) وجعلها تتجول في باريس الراقدة تحت نير الاحتلال الألماني ، ثم يرتفع بها إلى عالم الأفلاك حيث تتحارب الكواكب . وكما قال أندرية فرنيو ( « كوكتو بنفسه ، ص ٩٨ ) « تبرهن ليونه على تعدد مواهب جان كوكتو الصورية ، فهو كما قال قادر على أن يتغنى بعشرين طريقة ويظل مع ذلك أمينا على دقة تعبيره » .

ولا نستطيع هنا أن نقدم ترجمة لها ، ولا لأهم فقراتها ، نظرا لطولها .  
لكننا نكتفي ببعض الصور الطريفة :

« زحقت ليونه حتى الفجر البالغ  
لقد كانت قد ماها بارعتين في المشى على الليل  
لأن ليونه كانت تمشى حتى على الليل

وكان الحلم في ذاتي كما كانت ليون في حلمها...  
 كانت تمشي على شاطئ أهداب الندى  
 وكانت هذه منها مغامرة مروعة  
 لانه عند رصيف الميناء والنقط الأصلية  
 كان جنود الصبح ساهرين على الأسوار  
 والتماثيل التائهة على (بحر) العصور  
 كانت تحمل عَمَّ هياكلها الخفيف  
 والتاريخ يرسم صلبانا على المنازل .

وهكذا تكثر الأوصاف الغريبة والتشبيهات الطريفة التي لا تكاد  
 تختصر على البال ، ولكنهما مع ذلك خالية من المغالطة الذهنية التي تفسد الرؤية  
 الشعرية ، بل كلها مفهومة أو قابلة للفهم الواضح ، وهذا أعلى ما ينشده الشاعر:  
 إفراط في طرافة الصور مع وضوح الرؤية الشعرية في وقت واحد .

ولا يسعنا في ختام هذا الفصل عن كوكتو الشاعر إلا أن نشير إلى قصيدة  
 أخرى ، ألفها سنة ١٩٤٥ - ١٩٤٦ بعنوان «الصلب» ، وتمتاز بغرابة تركيبها  
 وكثرة الجناس بين ألفاظها ، والسجع الوافر في داخل الأبيات نفسها ،  
 وتجزئتها على ترتيب تتوزع فيه الجملة الواحدة على عدة سطور ، مع خلو من  
 القافية ، لأن الإيقاع نفسه حافل بالتنقيط خصوصاً بفضل الجناس الداخلي  
 والأسجاع في داخل الأبيات . ولا سبيل أبداً إلى إعطاء فكرة عنها  
 بالترجمة ، لأنها لا تقبل الترجمة إلى لغة أخرى ، وكل ترجمة ستفقدتها  
 كل صنعتها .

## كوكتو الناقد

ألف إذن كوكتو كتاباً صغيراً في النقد الفني وعلم الجمال عنوانه « الديك والمهرج » حينما ثار الجدل حول للموسيقى الجديدة التي كان رائدها أريك ساسي وجماعته الستة وهم : السيدة جر مين تيفير ، وجورج أوريك ، ولوى دوريه ؛ وأرتور هونجر ، ودريوس ، مليو وفرنيس بولانك ، وقد اشتهر منهم خصوصاً هونجر ، ودريوس مليو ، وخلاصة موقف أريك ساسي ( ١٨٦٦ - ١٩٢٥ ) أنه عارض في المبالغة في الاعتماد على السلم للملون ، وطالب بالتبسيط في اللحن والتوافق ودعا إلى ثنائية الأنغام وزيادة الحركة واستعمال الغرائب والإفادة من موسيقى « الجاز » . ولكن هذه الجماعة السادسة سرعان ما تفرقت شملها ؛ وبرز من بين أعضائها موسيقيان عظيمان هما داريوس مليو ( المولود سنة ١٨٩٢ ) ثم أرتور هونجر ( ١٨٩٢ - ١٩٥٥ ) . وأولهما وهو مليو متعدد الآفاق واسع الابتكار ، إذ شمل تأليفه كل ميادين الموسيقى ، فقد كتب حتى الآن خمس سمفونيات وعديداً من « المتتابعات » التي اشتهرت خصوصاً في حفلات الموسيقى ، ومن أشهرها متتابعة رقص تسمى « متتابعات البرازيل » ( سنة ١٩١٩ ) وتقوم على أساس رقصات شعبية برازيلية ، و « المتتابعة البروفنصالية » ( سنة ١٩٣٦ ) ، و « المتتابعة الفرنسية » ( سنة ١٩٤٦ ) . وشكل هذه المتتابعة واضح ، والجمل الموسيقية فيها موجزة ، والألحان مستمدة من الأغاني والرقصات الشعبية . وقد برع مليو خصوصاً في الألحان المزدوجة أي توالى لحنين في أصناف من النغم مختلفة ، وينجم عن ذلك قسوة في التوافق وخشونة . - أما هونجر فكان أكثر ثورة من مليو ، حتى تجاوز استراندسكي . ولما ألف « الباسفيك رقم ٢٣١ » أحدث ضجة كبرى ، فقد قدم فيها أوج الموسيقى الآلية ، ومجد السرعة التي امتازت.

بها آلات هذا العصر . ثم جاء في « الملك داود » ( سنة ١٩٢١ ) فقدم لنا مزموراً سمفونياً فى ثلاثة أجزاء ، نجح نجاحاً أرسخ من « الباسفيك . رقم ٢٣١ » .

هذه الموسيقى الجديدة راح يدعو لها ويدافع عنها جان كوكتو وهو المولع بكل تجديد ثورى فى الفن ، فقدم لنا هذه « العقيدة الجمالية » تحت عنوان « الديك والمهرج » وقد صاغه على شكل جمل قصار كأنها قواعد الفن الجديد . وبدأ فنقدم مجموعة من هذه الجمل :

- \* الفن هو العلم مجسدا .
- \* الموسيقىار يفتح القفص للأرقام ، والرسم يحرر الهندسة .
- \* العمل الفنى ينبغى أن يرضى كل آلهات الفن التسع . وهذا ما أدعوه ، باسم : البرهان بالتسع .
- \* الرائعة الفنية دور شطرنج ينتهى بتمويت الملك .
- \* ينبغى على الشاب ألا يشتري قبا مؤكدة .
- \* اللياقة فى الجسارة هى أن يعرف الفنان إلى أى مدى يستطيع أن يذهب بعيداً جداً .
- \* هناك بيت ومصباح وحساء ونار وخمر وغلليون...خلف كل عمل فنى مهم عندنا ( فى فرنسا ) .
- \* الغريزة تتطلب الترويض بواسطة المنهج ، لكن الغريزة وحدها تساعدنا على اكتشاف منهج خاص بنا بفضله يمكننا ترويض غريزتنا .
- \* البلبل يعنى غناء رديئاً .

\* من بين الكوميديين من هم سحرة ، وهذا يهيجنا ، لكننا لا نفرطهم ذلك إلا إذا أنجزوا اللعبة : فأن يضع المرء أرنبا في قبة فيخرج منها أقفاص ، هذا جيد ، لكن أن يضع المرء أرنبا فيخرج أرنب .. أيحق لهذا الساحر أن يدعى لنفسه أنه شاعر ؟

\* إن الفنان يمكنه ، وهو ينحس ، أن يفتح بابا سرياً دون أن يفهم أبداً أن هذا الباب يستر عالماً .

\* لو عد إنسان أباً لمدرسة في الفن ، لأنه هو الذي عمل على إيجادها ، ثم جاء يوماً وهز كتفيه وأكراها ، فان هذا لا يغض من شأن هذه المدرسة .  
\* إن الينبوع يستنكر دائماً تقريباً للجري الذي يتخذة النهر النابع منه .  
\* الفنان هو الغنى حقا . إنه يسير بسيارة ، والجمهور يتبعه في أومنيبوس .  
فأى عجب إذن في كون الجمهور لا يتابع الفنان إلا عن مسافة وبعد !

\* حينما يبدو أن العمل الفني سابق على عصره ، فعنى هذا ببساطة أن عصره متأخر عنه .

\* الفنان لا يقفز الدرجات ، فان قفز فهذه مضیعة للوقت ، لأنه يجب عليه أن يعود فيصعدھا .

\* الفنان الذي يتراجع لا يخون أحداً غير نفسه .

\* الانفعال الناشئ عن عمل فني لا تكون له قيمة حقيقية إلا إذا كان غير ناشئ عن تهديد عاطفي .

\* في الفن كل قيمة يبرهن عليها هي قيمة وضيعة .

\* ينبغي أن يكون الفنان إنسانا في حياته ، وفنانا بعد وفاته .

\* الحقيقة عارية جداً ، ولهذا لا تثير الناس .

\* التلفيق هو موت الحب والظلم . وفي الفن العدالة نوع من الظلم .  
 \* من الشاق الإنكار ، خصوصا إنكار الأعمال النبيلة . لكن كل توكيد عميق يقتضى إنكاراً عميقاً .

\* يتهوفن ممل حينما ينمى ، بعكس باخ ، لأن يتهوفن ينمى الشكل ،  
 أما باخ فينمى الفكرة . ولكن معظم الناس يعتقدون العكس .

يتهوفن يقول : « هذا القلم الريشة فيه ريشة جديدة - إن في هذا القلم  
 الريشة ريشة جديدة - جديدة هي ريشة هذا القلم الريشة » أو : « أيتها  
 المركيزة ، عينك الجميلتان . . . »

أما باخ فيقول : « هذا القلم الريشة فيه ريشة جديدة لأغسها في الحبر  
 وأكتب ، الخ » ، أو « أيتها المركيزة ، عينك الجميلتان تقتلاني حبا ، وهذا  
 الحب . . . الخ » .

ذلك هو كل الاختلاف بينهما .

\* يضطر المرء أحيانا إلى مساندة من لا يرضى عنه . فمثلا كيف لا يدافع  
 للمرء عن اشتراوس ضد أولئك الذين يهاجمونه بسبب كراهيتهم للألمان ،  
 أو يهاجمونه حبا في بوتشيني ؟ !

\* بشرتنا جميعا حساسة لنعمات التسيجان (العجبر) وللمارشات العسكرية .  
 \* للموسيقى الرديئة التي يحترقها بعض النفوس الجميلة هي موسيقى لديزده .  
 أما الشيء الكريه فهو موسيقاهم الجيدة .

\* بعض الإعلانات تقول : احذر من الدهان (البويه) . وأنا أضيف :-

احذر من للموسيقى

\* حذار لأن الموسيقى ، وحدها من بين سائر الفنون ، تدور حولك .

\* ينبغي على الموسيقار أن يعالج للموسيقى من التوائتها وحيلها وألاعيبها  
وأن يلزمها قدر الإمكان أن تبقى في مواجهة السامع .

\* الشاعر عنده دائماً أكثر مما يلزمه من الكلمات في كثر مفرداته ،  
والرسام أكثر مما يلزمه من الألوان على لوح ألوانه ، والموسيقار أكثر مما  
يلزمه من النغمات على مفتاح نغماته .

\* في كل مبدع يوجد دائماً رجل وامرأة ، والمرأة دائماً تقريباً غير محتملة .

\* الجميل يبدو سهلاً ، وهذا ما يزدريه الجمهور

\* حتى حين تعيب لا تهتم إلا بالخاصية الأولى ( للعمل الفني المنقود ) .

\* الحاكم يكون دائماً شاعراً رديئاً .

\* ليس اللهم أن تطفو بخفة ، بل أن تختفي بثقل ناشراً أمواجاً خفيفة .

\* نحن نغلق عيون الموتى برقة ، كذلك ينبغي أن نفتتح عيون

الأحياء برقة .

\* شو نبرج أستاذ ، وكل موسيقارينا واسترافنسكي يدينون له بشيء ،

لكن شو نبرج هو خصوصاً موسيقار ذوسبورة سوداء .

\* تقدير ساسي صعب ، لأن من بين مفاتيح ساسي أنه يقدم القليل

لإمكان تقديره .

\* للموسقيون الثأرون قسموا الكثرى إلى إثني عشر جزءاً وأطلقوا

على كل جزء من هذه الأجزاء الأثني عشر عنوان قصيدة ، ولكن ساسي

ألف اثني عشرة قصيدة وعنوان الكل بعنوان : « قطع على شكل كثرى » .

\* انحرف دبوسى لأنه بدلا من السكين الألماني ( فاجنر ) وقع في السكين

الروسي ، فقد أصبح مشير الاستمرار ( البدال ) يذيب الإيقاع ، ويخلق



نوحا من الجؤ الغامض الصالح للأذان الضعيفة • أما ساسى فقد ظل كاملا ،  
 «سمع مثلا » الأقدام العاريات » ، وهى واضحة الخطوط حزينة ، لقد وزعها  
 «دبوسى ، نخلط فيها ، وغطاها هى ومعمارها الرقيق بعمام ..

\* دبوسى عزف بالفرنسية لكنه استعمل مشير الاستمرار الروسى

\* نحن نؤوى ملاكا نصدقه باستمراره، والواجب علينا أن نكون حراساً  
 على هذا الملاك ، •

ونكتفى بهذه الجمل القصار التى عبر فيها كوكتو عن موقفه من الفن  
 بوجه عام ، والموسيقى بخاصة ، وواضح أنها تمتاز بالتجديد وأحياناً بالمفارقة  
 رغبة فى إثارة الدهشة ، وأن فيها دعوة إلى الثورة على ما أصبح كلاسيكياً فى  
 الفن والشعر ، وإلى محاولة التغيير باستمرار ، وإلى ترويض الحواس المتذوقة  
 فينا حتى لا تستكين إلى المألوف وترفض دائماً كل ما هو غير مألوف لأن  
 ذلك علامة انحلال وشيخوخة ، ولا بد من قبول التجارب الجديدة فى الفن ،  
 ومن تعاون مختلف الفنون على إيجاد الجديد فى الفن الواحد منها •

ولقد عاود كوكتو تقديم نظرياته فى النقد الفنى ، والأدبى بخاصة ، فى  
 كتاب صغير آخر بعنوان « سر المهنة » ، ظهر فى نفس المجموعه التى ضمت  
 «الديك والمهرج» وظهرت سنة ١٩٢٦ بعنوان : «الدعوة إلى التزام النظام»

وخلاصة رأيه فى هذا الكتاب: «سر المهنة» كما لخصه هو فى آخره هو  
 أن الشكل يجب أن يكون شكل الروح ، وليس كيفية التعبير عن الأشياء ،  
 بل كيفية التفكير فيها ؛

وأن الحاجة إلى التعبير علنا هى نوع من الإفراز الذى لا يبرره إلا كونه  
 ينشأ عندنا منذ الميلاد ، ولا يمكن البرء منه ؛

وأنه ينبغي أن يتوافق للمرء أو يترك ، فلامعنى لموقف مشاهد يجد  
المسرحية غير معقولة ومع ذلك يبقى فى القاعة ليستدفء ويتظاهر ضدها  
ويصفر ويمنع الآخرين من سماعها؛

وأن القليل جداً من الناس هم الذين ينتسبون إلى عصرهم لأنه لا محل لأن  
يوجد رائد، ويكنى واحد من هؤلاء الرواد المزعومين ، أى واحد يعبر عن  
العصر بالرغم من العصر ، كما يعرج العصر كله من ورائه وهو لا يدري ؛

وأن الحماسة والافتقار إلى الحساسة والشك الروحى تحمى بواكير بلد ما  
بجهد قيمتها ؛ إنها بمثابة ثلاثة تحفظ فيها ثمارنا . أما كثرة حب الاستطلاع  
والجد والتسامح والتساهل فيجعل الثمار تنقل من يد إلى يد فيزول عنها وبرها.

وأن الصراع ينعش الفنان ، أما طيبة الجمهور فتخدره ؛

وأنه لا مفر من وجود نوع من جنون العظمة عند الرجل الحر جدا الذى  
لا ينتظر جزاء من أى نوع ؛

وأن الشاعر لا يشبه الموتى من حيث أنه يتجول غير منظور بين الأحياء  
ولا يكادون يلحونه إلا غامضا وبعد وفاته ، أى حينما يتبدى الموتى على  
هيئة أشباح ؛

وأن الشعر لا يعود واضحا بالنسبة إلى الجميع حين يصبح محمداً  
عند البعض ؛

وأن عدم التزام القافية والقواعد الثابتة ابتغاء قواعد أخرى وجدانية  
يعود بنا إلى القاعدة الثابتة وإلى القافية بحرص جديد ، وأن الموسيقى والرسم  
والنحت والمعمار والرقص والشعر والمسرح ، وربة الشعر التى سميتها

« السينما ، هذه الربة العاشرة » هي أحابيل بها يحاول الإنسان أن يقتنع  
الشعر ابتغاء الانتفاع به .

إن الشعر في نظر كوكتو هو جماع الفنون ، وهو لهذا يصنف مؤلفاته  
على اختلاف أنواعها تحت اسم الشعر : شعر القصة - شعر النقد - شعر  
المسرح - شعر الرسم - شعر السينما ، ذلك أنه يرى أن الشعر يتناول  
الموجود كله بكل نواحيه ، ويقتضى من الإنسان مسلكاً حيويًا جديدًا .

إن الشعر في نظر كوكتو حالة فزيائية وعقلية ، والشعر ليس فناً من  
القول بقدر ما هو فن في الوجود .

## كلوديل ، تأملاته في الشعر

لا يزال بعض الناس يذكرون مشكلة « الشعر المحض » التي أثارها القس بريمون في سنة ١٩٢٢ فانبرى النقاد يناقشون صحة دعواه .

وقد ظهر للشاعر الفرنسي الكبير بول كلوديل في شهر يوليو سنة ١٩٦٢ كتاب بعنوان « تأملات في الشعر » ضم رسالة كتبها آنذاك إلى القس بريمون ، إلى جانب خمسة أبحاث جيدة تدور حول الشعر : مضمونه وموضوعه وصلته بالدين ، وفقن النظم ، والشعر الحر .

ومن رأى القس بريمون أن الشعر عمل « الملكة الشعرية » ، والملكة الشعرية ذات صلة أوثق بالخيال والحساسة منها بالعقل للفكر ، وأنه يقوم على « الإلهام » .

أما كلوديل فيرى أنه لا شك في وجود « الملكة الشعرية » ، وصلتها الوثيقة بالخيال والحساسة ، ولكن ليس معنى هذا أنه ليس للعقل دور في الخلق الشعري ، إذ الشعر ثمرة الحاجة إلى الفعل ، إلى تحقيق الفكرة التي لدينا عن شيء ما: تحقيقها بواسطة الكلمات . ولهذا ينبغي أن تكون لدى الخيال فكرة واضحة قوية حادة ، وإن كانت في بدايتها ناقصة غامضة بالضرورة ، والفكرة أمر عقلي . وينبغي أيضاً أن تكون الحساسة في حال من الرغبة الملحة بالنسبة إلى هذا الشيء . « فالعمل الفني ثمرة تعاون الخيال مع الرغبة الملحة » .

أما « الإلهام » فيمكن أن يفهم - في نظر كلوديل - بثلاثة معانٍ متباينة :  
الأول معنى عام يقترب من معنى الرسالة الطبيعية ، أو الموهبة ، والقدرة على

«ربط الخيال بالرغبة الملحة عن طريق ترتيب كلمات هي من الطبيعة . وبهذا المعنى يقال عن الشاعر إنه « ملهم » أو يوحى إليه ، وكأنه يأتيه من الخارج نفس يهب على مواهب كامنة فيوقظ النور الكامن فيها ، ويستخرج الثروة اللفظية المستترة فيها .



والمعنى الثاني للإلهام هو أن الشاعر يدفعه إلى القول نوع من الاحتياج الإيقاعي ، والتكرار والترجيح اللفظي والإشاد الموزون : فيفرك يديه ، ويمشى ذهاباً وجيئةً ، ويرقم الميزان ، ويدندن بين أسنانه . وتحت تأثير هذا الدافع المنتظم ، وبين قطبي الخيال والرغبة الملحة يفيض جدول القول وتنبثق الأفكار ، وتستيقظ كل الملكات وتتنبه ، وكل منها على استعداد لتقديم ما تستطيع تقديمه : من ذاكرة وتجربة ، وخيال ، وذوق ، وصبور ، وشجاعة ، ويتدخل العقل خصوصاً لينظر ويقول ويتساءل وينصح ويكبت ويهيج ويفصل ويدفع ويجمع ويوزع النظام والنور والتناسب . وليس العقل هو الذي يفعل ، بل هو الذي ينظر إلينا ونحن نعمل . ولفهم الإلهام بهذا المعنى ، يكفي أن ننظر إلى خطيب في محفل وقد دفعه التصفيق أو أهاجه معارضة الحاضرين هنالك نجد الألفاظ تفيض منه كالسيل ، وتتدافع الأفكار والمعاني من فمه ، وفي الوقت نفسه يحاول بعقله ألا ينزلق وهو ينطق ، وحينما يعود إلى حالته الطبيعية يدهش هو نفسه من فصاحته . ومن هذا الانفعال لا يصدر الغموض ، بل أعلى درجات الوضوح .

« وبالجملة فالشعر لا يمكن أن يوجد دون انفعال ، أو إنشئنا - دون حركة للنفس تنظم حركة الكلام . فالقصيدة ليست عدة ساعة تنظم من الخارج ،

وإلا فلا يبقى إلا أن ننظم في الشطرنج أو لعبة البلياردو . وحتى العقل نفسه لا يقوم بوظيفته تماما إلا تحت دافع الرغبة الملحة .

وتم معنى ثالث للإلهام ، أطف وأخفى من المعنيين السابقين . ذلك أننا في الحياة العادية لا نستعمل الكلمات من حيث هي « تدل » على الأشياء بل من حيث هي « تشير » إلى الأشياء ، أى من حيث تفيدنا عمليا في أخذها والانتفاع بها واستعمالها : فهي بمثابة إشارات موجزة كالعملة النقدية التي نستعين بها في شراء السلع وتبادلها . أما الشاعر فلا يستعمل الكلمات بنفس الطريقة هذه ، لأنه لا يستعملها لمنفعتها العملية ، بل من أجل أن يؤلف من هذه الأشياء الرنانة التي يضعها اللفظ في متناوله ، يؤلف لوحة مفهومة وممتعة في آن واحد . ويصبح أعداء الشاعر هذا الاستعمال الاعتيادى العلمى للألفاظ ، ومهمته حينئذ أن يسترد للألفاظ معانيها الدالة الحافلة الكاملة ، معانيها الأصيلة التي كانت لها منذ أن علم الله آدم الأسماء كلها ..

« وبهذا المعنى يقترب الشعر من الصلاة ، لأنه يستخلص من الأشياء جوهرها الخالص بوصفها مخلوقات خلقها الله وتشهد على الصانع الذي فطرها » .

\* \* \*

ويماود كلوديل الحديث عن « الإلهام » في الفصل الذي عقده « مقدمة نقصيدة عن دانتة » فيقول إن الإلهام الشعرى يتميز بموهبتى « الصورة » و « العدد » ( أى الوزن ) . فبالصورة يصبح الشاعر بمثابة رجل صعد إلى مكان مرتفع فأصبح الشاعر يشاهد من حوله أفقا أوسع فيه تتقرب بين الأشياء ، علاقات جديدة ، علاقات لا تتحدد بالمنطق أو بقانون العلية ، بل بارتباط منسجم لتكون « معنى » . وبالعدد تتخلص اللغة من الظروف والملابسات ،

ومن المصادفات ، وينفذ المعنى إلى العقل بالأذن وهو حافل بما يلد النفس والجسم معا .

ويلج كلوديل في تأكيد أهمية العقل في الخلق الشعري . فبالعقل يصبح الشاعر قادرا على تكوين منظر محكم ، وعالم باطن تحكم أجزائه كلها علاقات عضوية ونسب لا تنحل عراها ، وذلك بالبحث المتواصل الجريء ، والتساؤل والامتحان المستمر لمواده الشعرية . فهذا من شأنه إحكام عالمه الشعري لأن الإلهام وحده لا يقدم غير صورة ناقصة ورؤيا غامضة ، ونداء خافت أو لفظ غامض مبهم .

لكن الشاعر لا يكون شاعراً خلافاً إلا إذا كانت رؤياه الشعرية كلية ، جامعة . تخلق الشاعر ينبغي أن يكون صورة ونظرة في الخلق كله .



وموضوع الشعر ليس - كما يقال عادة - الأحلام والأوهام أو الأفكار ، بل موضوعه هو تلك الحقيقة الواقعية المقدسة المعطاة لنا جملة واحدة والتي نحن نوجد في مركزها . نعم ، موضوع الشعر هو عالم الأشياء المستورة غير المرئية ، وهو عالم المرئيات التي تحيط بنا ونشاهدها وهي تشاهدنا (ص ١٤٥) .

والموضوعات الكبرى التي تناولها الشعر في القرن الماضي أهمها : التمرد . وطالما وجد في العالم ظلم فسيظل التمرد شعوراً عميقاً ذا صدى واسع في النفوس الإنسانية . والشعور بالتمرد شعور طبيعي مشروع تماماً ، لأنه من حق الإنسان أن يقول شيئاً يدافع به عن نفسه حين يلحق به أذى أو اعتداء . وفي سفر « أيوب » ( من التوراة ) نجد أيوب يصرخ إلى الرب مما وقع عليه من ظلم لا يستحقه ، وحينما يحاول أصدقاؤه أن يققوه ويكفوه عن الاستمرار

في الشكاة ، يقول الرب القدير : أنتم حتى ، دعوا الإنسان يعرض قضيته كما يريد . ولهذا كان خير الشعر في القرن التاسع عشر هو شعر التمرد . لكن التمرد ينطوى على بعض المآخذ الفنية ، لأنه لا يفضى إلى شيء ، بل هو يدعك تماما عند النقطة التي كنت فيها عند البداية . فهو عبث ، ولهذا كان مملا في النهاية . إنه يحرصنا على الفارغ . ثم إن أجود الموضوعات الشعرية هي تلك التي تؤلف ، أي تلك التي تحتاج إلى عدد كبير من العناصر يؤلف فيما بينها . والتمرد ليس موضوعا يؤلف ، لأنه لا يجعل الأشياء تتوافق لتؤلف شيئا ، إنما هدفه هو التفريق وإثارة النزاع والتفكيك والتحطيم والتدمير . وصيحة الاحتجاج النافذة يمكن أن تؤثر في القلب ، ولكنها لا تؤلف انسجاما أبداً .

وتم موضوعان آخران على صلة وثيقة بالتمرد هما : «اليأس» و«السخرية» ، وكلاهما قد أشبعه شعراء القرن الماضي . لكن عليهما نفس المطعن الذي وجهناه إلى « التمرد » : فالْيأس حالة عارضة زائلة ، والنفس الإنسانية لا تصمد لليأس طويلا وليس اليأس من طبيعتها ، بل هي تستشرف دائما إلى الأمل ، إلى الرجاء ، إلى الآفاق المفتوحة ، إلى ما يقودها إلى قيمة أرفع . والسخرية تلذ الإنسان أحيانا ، لكنها ضئيلة القدر ، سرعان ما تفرغ جعبتها ، فيتطلع المرء إلى ما هو إيجابي .

وهكذا نرى أننا لا نستطيع أن نبني شيئا بمواد التمرد واليأس والسخرية ، وما شاكل ذلك من معان سلبية .

لكن القرن الماضي عُرف إلى جانب ذلك ببعض الموضوعات الإيجابية ، ولكنه طرقها بأسلوب بارد سمج قضى على كل شاعرية فيها . فالعلم لم يعد يؤمن بخلود النفس ، فاستبدل الشعراء بخلود النفوس بنفسمها ، خلودها بالمواد



التي ينحل إليها البدن والنفس : فسيتبقى البدن والنفس في الرياح ، في الشمس ، في الأزهار ؛ في الطيور التي تتألف مما انحل إليه البدن والنفس بعد الموت . لكن هذا التصور - في نظر كلوديل - ساذج فضلا عن سماجته كموضوع شعري ، لأن تمثال فينوس مثلا لا يبقى تمثالا حين ينحل إلى قطع من الجير أو الرخام ، فكذلك لا يبقى الإنسان إذا تحلل بدنه إلى تراب وهواء تكون عنهما بعد ذلك أزهار وطيور ونسيم . وموضوع آخر لجأ إليه الشعراء هو « التطور » الذي افتتنه الناس بنظريته في القرن الماضي فراحوا يكتبون القصائد فيه أو باستلهامه ، وكان له شأن كبير لدى القصصيين خصوصا . لكنه في الشعر أخفق ، لأن فكرة التطور تميل إلى إعطاء الخلية كلها طابعا موقوتا عارضا زائلا حائلا ، من شأنه أن يجرد النتائج الوقتية من جدها وأهميتها : وهذا من شأنه أن يجعلنا نفضل ما ليس بموجود على ما هو موجود . والشاعر الحق لا يحتاج إلى نجوم أو كبر وورود أجل ليتغنى بالنجوم والورود ، بل تكفيه النجوم والورود التي يراها ، وهو يعرف أن حياته قصيرة ، وأن أعمال الله جميلة جدا ، فلا يطلب غيرها ؛ ويعرف لماذا تلج الطبيعة فلا تتوقف عن التكرار ، فتقدم في كل عام نفس الوردة ونفس الزنبقة ؛ وليس الشاعر بحاجة إلى وردة من نوع آخر ينبثق عن التطور المنتظر ليتغنى بالورد .

وكلوديل ، رغم أنه من أنصار الشعر الحر المتحمسين في فرنسا ، فإنه يقر مع ذلك بكل صراحة في نهاية بحثه عن « الشعر الفرنسي » الذي صدر به هذا الكتاب بأن الشعر المنتظم هو الأكثر ملاءمة لغريزة الذوق والأناقة والقصيدة .

## تمهيتي انا والشعر

سنتاينا شاعر ممتاز ، وناقد للشعراء ، ولهذا نجد لديه نظرية كاملة في حقيقة الشعر بخاصة ، إلى جانب نظريته العامة في علم الجمال ، وهو كما نعلم ممن أسهموا بنصيب وافر في ميدان هذا العلم .

ونظريته في الشعر نجدها جملة في فصل كتبه بعنوان : « عناصر الشعر ووظائفه » نشر ضمن كتابه « تفسيرات الشعر والدين » سنة ١٩٠٠ . وفي هذا الفصل حدد عناصر ووظائف الشعر بأربعة : « حسن الجرس ، ونخامة اللفظ ، والتجربة الحية المباشرة ، والخيال المنظم » .

أما حسن الجرس فيعرفه بأنه « الجمال الحسي للألفاظ والتعبير عنها بالوزن » . فإدانة اللغة هي الألفاظ ، والنخامة الحسية للألفاظ هي الصوت . فلجعل اللغة كاملة لا بد من جعل موادها جميلة باختصاصها للوزن وإضفاء الصورة عليها . ولئن قيل إن اللغة رمز للعقل أولى من أن تكون مهيباً للحس ، وأن جمال القول هو في جمال ما يعبر بواسطته عنه ، أي جمال المعاني والأمور المبرع عنها ، فإنه مما لا شك فيه أيضاً أن الرموز نفسها جمالا وحقيقة حسية ذاتية خاصة بها، ولها حسن جرس يلذ الحواس . واللسان يفضل العبارات ذات الجمال الطبيعي ، والذاكرة لا تحتفظ إلا بالجميل الموزونة .

والصورة العليا لحسن الجرس هي الأغنية ، فإن الصوت للمعنى يهب الأصوات التي يعبر بها سحر للموسيقى ، وهو سحري يعتمد كما نعرف على الإيقاع والوزن . بيد أن هذا اللون هو من حسن الجرس ، ونعني به الغناء ، قد طغى عليه العقل ، وتعددت اللغة بسبب تطور الفكر وتعدد المعاني ، بحيث لم يعد الغناء كفضيلة بالتعبير عن المعاني العميقة والفكر المعقد .

لكن حتى لو ضاع العنصر العناني الخالص ، فإنه يبقى في القول نوع من الكيفية الحسية الناشئة عن نظام وترتيب الأصوات المتحركة والأصوات الساكنة في الألفاظ . وفضلا عن ذلك فإن لبعض الحروف إذا ما تكررت جرساً جميلاً خاصاً ، مثل حرفي S و y لأنهما يزيدان من اللعاب في فم من ينطق بهما . وهذا ظاهر في بيت أعشى قيس المشهور :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاو مشل شلول شلشل شول

فترديد هذه الشينات يعطى جرساً جميلاً للبيت على الرغم من ضآلة بل تفاهة المعنى الذي يعبر عنه . بل إن اللغات تتفاوت فيما بينها من حيث قدرتها على توفير أكبر قدر من حسن الجرس في الشعر المكتوب بها . وهو ما عبر عنه بيرن في قصيدة يقارن فيها بين جمال اللغة الإيطالية وعدم جمال اللغة الإنجليزية . قال : « أحب اللغة الإيطالية ، تلك اللاتينية المهجنة الرقيقة التي تذوب كالقبات المسفوحة من ثغر امرأة وترن كأنها ينبغي أن تكتب على الساتان بمقاطع تتنفس أنفاس الجنوب العذب ، وحروف ساكنة سائلة تجرى الهويناء فلا تخرج منها نبرة واحدة غريبة من نوع صفيرنا الشمالي الخلق الناخر الذي يضطر إلى أن نفحه ونبصقه » .

لكن إلى جانب هذه الخصائص الأصيلة في اللغات والمتباينة بين الواحدة والأخرى يمكن الحصول على حسن الجرس عن طريق الوزن ، أي عن طريق نظم الألفاظ على نحو من شأنه أن يحدث تطريباً .

والشعر يشبه الزجاج الملون في النوافذ : فبينما الزجاج الشفاف لا يصلح إلا لتوفير النور ، نجد الزجاج الملون يسمح بنفوذ النور وصبغه بألوان تتعشقها الأبصار ، وتعمل فيها فعل السحر . فكذلك الشعر : يصنع الألفاظ بألوان تأسر الانتباه وتضفي على الألفاظ سحراً .

والعنصر الثانى من عناصر الشعر هو كما قلنا «نخامة اللفظ». وهو عنصر استغله أصحاب المذهب الرمزي في الشعر إلى أبعد الحدود. ويعرفه سنتايانا بأنه «اختيار الألفاظ ذوات الألوان والجمل النادرة التضمينية. فإذا كان الشعراء الفحول مثل المهندسين والنحاتين، فإن أصحاب اللفظ الفخيم هم مثل الصاغة وصانعي الذهب، إن عملهم نقش مائى في معادن نفيسة». ومن برعوا في هذا اللون من الشعر ذى اللفظ الفخيم كيتس وشلى من بين الإنجليز، وبودلير ورامبو وما لارميه من بين الفرنسيين. ونخامة اللفظ تسوقنا «مما هو لفظى خالص إلى منطقة الخيال».

هذان العنصران يتعلقان باللفظ. أما العنصران الباقيان فيتعلقان بالمعنى. والعنصر الثالث ينشأ عن وظيفة الشعر الأولى. ذلك أن الشعر أقرب ما يكون إلى التجربة الحية المباشرة. «إنه يحطم التصورات الرثة التي تدل عليها الكلمات المألوفة ويكسرها إلى الصفات والكميئات الحسية التي عنها تركبت هذه التصورات. إننا نسمى ما ندركه ونعتقده، لا مانراه؛ نسمى الأشياء، لا الصور؛ والأرواح، لا الأصوات والأشباح»<sup>(١)</sup>. إن للشعر جسماً، إنه يمثل التجربة وصورتها<sup>(٢)</sup>.

فالشاعر الناشئ بعد أن تعلم اللغة التي يستعين بها في التفاهم، يبدأ بإدراك المعانى والمظاهر الأولية في الطبيعة، ويحمل في عقله انطباعات حية عديدة رفضها العقل المنطقي، ويعمل في المدركات العديدة التي أدركها. إنه يستعيد للبصر براعته، ويفك عقدة الإدراك المعتاد إلى عناصره الحسية؛ ثم يختزن هذه العناصر الحسية. والانطباعات الانفعالية ليستمد منها عند الحاجة مادة شعره. ونحن في أعماقنا نحلم.

(١) «تفسيرات الدين والشعر» ص ٢٥٨

(٢) «العقل والنس» ص ٩٨

والشاعر هو الذى يستطيع أن يغوص إلى هذه الأعماق الحاملة وأن يستخلص منها خامة يستعين بها فى صوغ أوزانه . « إن الحياة الواعية حلم أخضعناه لضوابط . ومن الثروة المهملة الكائنة فى هذا الحلم يستخلص الشاعر بضاعته . فيغوص فى العماء الممتد تحت الغطاء العقلى للعالم ويبرز صورة نافذة ، أو انفعالا مطروحاً ، ويربطه بالموضوع الحاضر ، إنه يعبر عن أمور ضرورية ويؤكد أموراً مهملة ، ويصبغ المنظر بألوان وأصباغ شاء العقل لها أن تهت وتبلى . فإن بدا أحياناً أنه يكسو حقيقة بضباب الغموض ، فما ذلك إلا من أجل أن يسترد تجربة . ويمكن أن نلاحظ هذه العملية فى أبسط الأحوال .

فحينما نجد الشاعر أوسيان وهو يتحدث عن الشمس ، يقول إنها مستديرة مثل درع أجداده ، فإن هذا تعبير شعري . لماذا ؟ لأنه أضاف إلى كلمة الشمس وهى فى ذاتها كافية واضحة ، أضاف إليها كلمات أخرى ، لضرورة إليها للوضوح العملى ، لكنها تفيد فى استعادة شخصية إدراكه وما يرتبط به فى عقله . فلا توجد شمس مربعة يمكن أن يخلط بينها وبين الشمس التى يتحدث عنها ، فأن يتوقف وينعتها بأنها مستديرة ، هذا ترف ، وتوقف عند الإحساس حياً فى شكله . »

وفن الشاعر يرجع إلى حد كبير إلى قدرته على تقوية الانفعالات بحشد الأمور المشتتة التى تثيرها بالطبع . إنه يشاهد الأنساب القائمة بين الأشياء عن طريق مشاهدة روابطها المشتركة بحماسة وانفعال . فبجمع الأمور البعيدة ذات الرابطة المشتركة بعضها مع بعض يقوى الشعر ويشد الانفعال .

والشاعر هو الذى يستغل المغالطة الوجدانية التى تعود بنا إلى العالم الخيالى الذى كان يعيش فيه أجدادنا . لقد كانوا يملأون دنياهم بالأرواح والأشباح ، بالحياة العرمة التى تجرى فى كل شئ . والشعر يعود بنا إلى تلك الحال الأولى التى كان يحياها الأجداد ، ويذكرنا بالمرحلة التى مرت بها الإنسانية فى عصورها الأولى . وإذا كان تقدم العقل قد كبت هذه النوازع ،

فإن مهمة الشاعر أن يستردها وأن يبرزها . وليس في هذا ضرر على الإنسان :  
إنه يستمتع بهذا العالم الخي الحافل للوهوم ، ويستشعر في حضرته سورة  
حيوية هائلة وطاقة متدفقة .

والعنصر الرابع والأخير هو الخيال المنظم : ذلك أن وظيفة الشعر الكبرى  
هي كما يقول سنتاينا ، « اللجوء إلى مادة التجربة والإمسك بحقيقة الحواس  
والخيال الكامنة تحت سطح الأفكار التقليدية ، ثم من هذه للمادة الحية غير  
المحددة بنبي أبنية جديدة أغنى وألطف وأنسب إلى اللبيل الأولية في طبيعتنا  
وأصدق نحو ممكنات الروح النهائية . هنالك يبرز نزولنا إلى عناصر وجودنا  
بصعودنا التالى الحر نحو هدفه وغايته . فإننا نرجع إلى الحس من أجل أن  
نجد قوتنا للعقل ، ونحطم الأمور التقليدية ابتغاء تشييد مثل عليا . ومثل  
هذا التحليل الهادف إلى الخلق هو جوهر كل شعر عظيم . »

ويؤكد سنتاينا أن خيال الشاعر منظم ، بل هو منظم بنفس القدر الذى  
به خيال العالم بالفلك منظم . إن الشاعر لديه صبر عالم النبات ، وحب للتفاصيل .  
إنه لا يعرف العجلة ، وينشد التأثير فى موضوعاته . وعقل الشاعر أكثر عينية  
من عقل العالم ، لأن عالمه محسوس حى حافل بالألوان والحياة والانفعال ،  
وبدلا من أن يدرس فى التجربة عمآصرها القابلة للحساب والمقياس ، يدرس  
فيها قيمها الأخلاقية والمعنوية ، وجهاها ، وآفاقها التى تفتح لها الروح .  
والكون الذى يشيده الشاعر مسرح مثالى للروح تمثل عليها دراماها القوية  
النبيلة ويجرى فيها مصيرها . إن الشعر يحطم الصورة للبتذلة للتجربة ويولج  
فى الحقيقة الواقعية سيالا موزونا يجعلها أقرب إلى إدراك العقل .

والشعور والخيال ينبغى أن يستمدا من التجربة الحسية مادتهما وأن  
يشكلاها على نحو التجربة الحسية من حيث الحيوية والعينية . ويتحقق ذلك

على درجات : فالدرجة الدنيا تتحقق في جعل القصيدة ذات شخوص ، وأعلى منها تتحقق في جعل هذه الشخوص تاريخية الدلالة، وتصبح القصيدة في الدرجة العليا حينما تكون لها حبكة ، والشخوص تنتسب إلى مجتمع متخيل وتتحرك في مواقف درامية . فخلق الأشخاص في القصيدة مما يجعل لها روعة وثناء . لكن الأشخاص ليسوا بالضرورة من تجربة الشاعر . إنما هو يضع كامل ذاته وكل روحه في القصيدة كلها بوصفها كلا . وليس المهم هو الشخصية ، بل الآثار التي تحدثها فيمن يقرأ أو يسمع القصيدة . ولهذا تجد كبار الشعراء مثل هو ميروس ودانتة يجعلون الأشخاص خاضعين للحركة العامة التي تسرى في المشهد مرتبين تبعاً للمعنى العام الذي يجب أن يستخلص من هذا المشهد .

ويزيد من تأثير هذه الشخوص أن تكون وراءهم خلفية تاريخية وفزيائية . أما الخلفية الفزيائية أو الطبيعية فهي المناظر الطبيعية التي يصفها ، لكن المهم فيها ليس المنظر الطبيعي بما هو كذلك ، بل التأثير الدرامي المتولد عنه بالنسبة إلى الشخوص التي يجعلها تتجول بين هذه المناظر . أما الإشارات التاريخية فأقدر من المناظر الطبيعية على إثارة هذا الجانب . « وكل شاعر كلاسيكي عنده حس بالمواضع ، حس طوبوغرافي . إنه يحشد في القصيدة أسماء أعلام وإشارات إلى التاريخ والأساطير . فإذا ألتى بنعت في مكان ما ملء الوزن ، فإنه بغريزته يختار اسم مكان أو قبيلة ، فخرته ليست حمراء ، بل شامسية (نسبة إلى جزيرة شامس في بلاد اليونان) ، وخطوط سحرائه ليست عميقة ولكنها أخاديد هاموس ، وأغانيه ليست حلوة ، ولكن فيريادية (١) . »

وهذه الإشارات التاريخية أو الأسطورية تكتسب الكلمات ثروة معنوية واضحة ، ويمتلىء للمضمون بشاعرية لا تتوافر بدونها .

لكن ثم ما هو أهم من هذه الخلفية الفزيائية والتاريخية، وهو المواقف الدرامية التي يضع فيها الشاعر شخصياته . ذلك أن جوهر الشعر هو في نهاية الأمر الانفعال ، والانفعال لا يبلغ عراملته إلا في المواقف الدرامية .

وبالجملة فالشاعر في نظر سنتاينا يحتاج في اللقمام الأول إلى أن يكون ذا قدرة على الغناء ، وأن يكون صوته صافياً عالي النبرة ، وأن تجري أوزانه بانطلاق ، وفي مرحلة أعلى ينبغي أن تكون صورته متآلفة بعضها مع بعض ، ويجب أن يكون فخيم اللفظ ، يلون أفسكاره وخواطره بأضواء من الذاكرة والإيحاء ، حتى يكون انسجامها غنياً عميقاً ، وفي مرحلة أعلى ينبغي أن يشيد طلمه بالعناصر الأولية للتجربة ، لا بما اصطلح عليه الناس والإدراك العام ، ويجب عليه أن يشيع روحاً تامة في إيقاعاته ، حتى لو أدى ذلك إلى تفكيك التنظيمات الجزئية للتجربة التي وضعها العلم . لكن ينبغي ألا يؤدي هذا التفكيك إلى جعل الشاعر يضل في عماء من الحس والوجدان ، بل يكون ذلك مجرد حرث وإعداد للغرس ابتغاء إنبات محصول جديد . والتعبير عن الانفعال ينبغي أن ينظم بوضعه في قوالب أشخاص وبالإشارة إلى موضوعات واقعية كثيرة - أي بالإشارة إلى الطبيعة والتاريخ وعالم الصدق وعالم الأساطير ، والتجربة التي يتخيلها ينبغي أن تدرك على أنها مصير يخضع لمبادئ ويقود الإرادة فيه نور . فهذا وهذا وحده يمكن الشعر أن يصبح تفسيراً للحياة ، لا مجرد شطحات في عالم الأوهام ، لافائدة منها لتغذية الروح .



## نيتشه والشعر

نيتشه شاعر ممتاز ، وحتى نثره يفيض شعراً . ولكنه على عادته يتف من الشعر والشعراء مواقف تتسم بالمفارقة الصارخة .

ففي حديث أجراه بين زرادشت وتلميذه يقول الفتي : « لقد سمعتك تقول إن الشعراء يكذبون كثيراً - فلماذا تقول إن الشعراء يكذبون كثيراً ؟ »

فأحابه زرادشت : « لماذا ؟ أت تسأل لماذا ؟ إنى لست من أولئك الذين يطلب إليهم إبداء الأسباب .

» فهل تجربتي بدأت بالأمس ؟ لقد مضى زمان طويل منذ أن امتحنت أسباب أفكارى .

» وهل ينبغي على أن أجزو رأى ذاكرة حافلة كالقربة ، حتى تسكون كل أسبابى حاضرة لدى ؟

» كمفانى ويزيد أن أحتفظ بكل أفكارى ، ولقد طار الكثير من طيورى .

» وبين الحين والحين أجد فى برج حمى طائراً لاجئاً غريباً عنى يفتنض حينما أضع يدي عليه .

» ماذا قال لك زرادشت من قبل ؟ أقال لك إن الشعراء يكذبون كثيراً ؟ - لكن زرادشت نفسه شاعر .

فهل تعتقد الآن أنه قال الحق هنا ؟ ولماذا تعتقد ذلك ؟

فأجاب التلميذ : « إنى أعتقد فى زرادشت ، لكن زرادشت هز رأسه وابتسم .

وقال : إني لأعرف الإيمان الذي يُنجي، خصوصاً إذا كان إيماناً بنفسى !  
 لكن إذا فرض أن أحداً قال بكل جد إن الشعراء يكذبون كثيراً ، فإنه  
 يكون على حق : فنحن نكذب كثيراً .

نحن نعرف القليل جداً ولا نحسن التعلم ، ولهذا فإننا مضطرون  
 إلى الكذب .

ومن منا معشر الشعراء لم يزيّف خمره ؟ لقد أعددنا في أسرابنا كثيراً  
 من الأشربة السامة ، وصنعنا أموراً لا توصف .

ولما كنا لا نعلم إلا القليل ، فإننا نحب الفقراء بالروح ، خصوصاً إذا  
 كانوا أوانس .

ويلد لنا أن نستمع إلى ما يقصه العجائز في المساء . وهذا ما نسميه الأوثة  
 الخالدة فينا .

وكما لو كان للعلم مدخل سرى خاص يقف عثرة في سبيل الذين يتعلمون ،  
 فإننا نؤمن بالشعب و « بحكمته » .

وكل الشعراء يعتقدون أنه يكفي الواحد منهم أن يرقد على العشب الممتد  
 على منحدر رابية متوحدة وأن يرضى سماعه ، كي يلتقط أموراً مما يجري بين  
 السماء والأرض .

فإن أصابتهم انفعالات رقيقة ظنوا أن الطبيعة تعشقهم ، وأنها تقترب  
 منهم خفية لتهمس في آذانهم بأسرار وأقوال معسولة ، وهم يفخرون بذلك  
 ويتباهون أمام كل الأحياء الفانين !

واأسفاه ! إن بين السماء والأرض لأموراً لم يحلم بها غير الشعراء !  
 بل خصوصاً فوق السماء ، لأن الآلهة تشبهات للشعراء وابتسكات  
 للشعراء .

والحق أننا نحلم دائماً بالأعلى ، وبملكوت السحاب ؛ وفيها نضع أغشيتنا  
المتعددة الألوان التي نسميها آلهة وأناساً أعليين .

وجوهرهم خفيف تحتمله هذه الكراسي - كل أولئك الآلهة  
والناس الأعليين .

آه ! كم أنا متعب من عدم الكفاية ، هذا الذي يريد أن يكون مهماً بأى  
ثمن ! آه ! كم أنا متعب من جميع الشعراء ! .

ولما سمع التلميذ من زرادشت هذا الكلام استشاط غضباً لكنه  
لزم الصمت .

وبقي زرادشت نفسه صامتاً ، وبدأ أن نظرتة تتجه إلى الباطن ، وكأنها  
تدرك فيه آفاقاً بعيدة . وأخيراً تهتد واستعاد أنفاسه .

وقال : أنا ابن اليوم وابن الماضي ، لكن في ذاتي شيئاً ينتسب إلى  
غد وبعد غد وما يستقبل من الزمان .

أنا متعب من الشعراء ، القدماء منهم والمحدثون ، إنهم جميعاً سطحيون ؛  
إنهم بحار ضحلة .

أنسكارهم لم تغص في الأعماق ، ولهذا لم تنزل عواطفهم حتى الهاوية .

قليل من الشهرة وقليل من الملل ؛ هذا خير مافي تأملاتهم .

وطنين قيثاراتهم هو في نظري شبيه بمرور الأشباح الهامسة ، ماذا  
أدركوا حتى الآن من حماسة الأتغام ؟

ثم إنى لا أجدهم طاهرين طهراً كافياً ، إنهم يعكرون أمواهم حتى  
تبدو عميقة .

ويودون أن يبدووا بمظهر الوسطاء ، لكنهم في نظري بقوا مجرد  
متوسطين ومخاطين وأنصاف أنصاف وغير أطهار ! -

آه ! صحيح أنى ألتقت ذات يوم بشباكى فى بحرهم ، أملا صيد أسماك  
جيدة ؛ لكنى لم أصطد غير رأس إله قديم .

وهكذا لم يقدم لى البحر ، أنا الجائع غير حجر . ولعلمهم هم أيضاً قد  
نشأوا من البحر .

صحيح أن المرء يجد فيهم لآلىء : لكنهم أشبهه بأسماء البحار ذوات  
الأصداف القاسية . وبدلاً من أن أجد روحاً ، كثيراً ما وجدت فيهم قليلاً  
من الرغوة الملحة .

لقد تعلموا من البحر أيضاً غروره ، أليس البحر طاووس الطواويس ؟  
فتى بالنسبة إلى الجاموسة البالغة القبح تراه يدير أمواجه ، ولا يكل  
أبدأ من اللعب بالفضة وبحرير مروحته المطرزة .

والجاموسة تتطلع فيه بشراسة ، وروحها تشبه الرمل ، بل هى أشبه  
بالأحمة ، بل هى أقرب ما تكون إلى المستنقع .

ماذا يهمها من جمال البحر وفتنته التى تشبه فتنة الطاووس ؟  
هذا المثل أهديه إلى الشعراء .

فالحق أن روحهم طاووس الطواويس ، وبحر من الغرور .  
إن روح الشاعر تريد مشاهدين ، حتى لو كانوا من الجاموس .

لكنى ضقت ذرعاً بهذه الروح ، وإلى أتنبأ أنها ستضيق ذرعاً بنفسها .

لقد رأيت الشعراء يتجولون ، وشاهدتهم يوجهون نظراتهم إلى  
ذوات أنفسهم .

وشاهدت المكفرين عن الروح قادمين : لقد نشأوا بين الشعراء .  
هكذا تكلم زرادشت « .

وهكذا نرى في هذه الكلمات كيف يعجد نيتشه الشعراء ويلعنهم في وقت واحد : فالشعراء لا يعلمون إلا القليل وهم معلمون سيئون ، والشعراء أنصاف - أنصاف ، لأنهم يحاولون التوسط في الأمور ، وهم يشبهون البحار القليلة الغور ، وهم لهذا سطحيون ، والشعراء يؤمنون بالعامّة وبمحكم العامّة ، وروح الشعراء مليئة بالغرور ، والشاعر أشد غروراً وزهواً وادعاءً من الطاووس : إنه طاووس الطواويس غروراً وكبراً وادعاءً .

ولكننا نجد نيتشه في موضع آخر يصف الشعراء بأنهم مخفقو الحياة ، أي مخفقو متاعب الحياة . إنهم ينشدون تخفيف متاعب الدنيا عن الناس ، ومن أجل هذا تراهم إما أن يشيحوا بأنظارهم عن الحاضر المضي أو يصبغون الحاضر بألوان جديدة زاهية . ولكي يكون ذلك في وسعهم ينبغي عليهم أن يكونوا كائنات متجهة إلى الوراء في كثير من النواحي : حتى يستطيع الناس أن يستعينوا بهم جسوراً تفضى إلى أزمان سحيقة وتصورات عتيقة وحضارات وديانات بالية . ولكن وسائلهم لتخفيف متاعب الحياة فيها جانب غير حميد ذلك أنهم يهدئون ويشفون موقتا فحسب وللحظات ، ويعنون الناس من العمل الإيجابي الفعّال لاصلاح أحوالهم حقاً ، لأنهم يكفون ويكبتون حمية الساخطين الدافعة إلى العمل . وبالجمله فإن تخفيفهم للحياة ضار ، لأنه يضعف الطاقة القوية المتولدة عن عدم الرضا بالحالة الراهنة التي يعيش فيها المرء . وبعبارة أوضح إن تأثير الشعراء شبيه بتأثير المخدرات . فمن الطبيعي اذن أن يحمل عليهم نيتشه وهو الداعي إلى القوة والفعل الحى المتوتر . إنه ينعى على الشاعر عدم حبه للحقيقة الواقعية ذلك لأن « ربة الشعر عند الشاعر الذى لا يعيش الحقيقة الواقعية ، لن تكون هى الحقيقة الواقعية ولن تلد غير أبناء خاوى العيون هشى العظام » ، أعنى ضعافاً مهزولين غير قادرين على توكيد إرادة الحياة والسيطرة والانتصار .

بيد اننا نجد نيتشه في مقابل ذلك يمجّد الشعر والشعراء فيقول إن الشاعر يعبر عن الآراء العامة السامية التي عند شعب ما ، إنه لسان حالها ونأيها . وهو يفعل ذلك بفعل الوزن وأنواع من الحيل الفنية بحيث يجعلها جديرة رائعة يلقاها الشعب بكل احترام و إعجاب إلى حد أنه ينعت الشاعر بأنه لسان حال الآلهة . وفي سورة الخلق الشعري ينسى الشاعر من أين جاءته كل تلك الحكمة - التي وصلته من أبيه وأمه ومعلميه والكتب على اختلاف أنواعها والشارع والكهنة - ويخضعه فنه ويمتقد حقا في عصور الفطرة والسذاجة أن الله ينطق بلسانه ، وأنه ينظم الشعر عن وحي يوحى به إليه ، وهو في الواقع لا يقول غير ما تعلمه من حكمة الشعب و حماقته . وهكذا فإن الشاعر بقدر ما يكون صوت الشعب يكون صوت الله .

ونيتشه يقدر جانب الوزن للموسيقى في الشعر أكثر من سائر الجوانب ، ولهذا يفضل الشاعر الرائع الرنين ، الفائق الإيقاع ، المسيطر على مادة الأوزان ، وأعظم مناقب الشاعر أن يكون شعره وقصائده سلاسل من الأناشيد الصالحة للترقيص . وحتى في المآسى ( التراجيديات ) إنما يمجّد الجانب للموسيقى المتمثل في الكورس . ولهذا نراه يقدر خصوصا من بين الشعراء أولئك الذين يحتفلون لموسيقى القصيدة . وهذا يفسر إعجابه بهيلدرن وهينه ، لأن كليهما يمتاز بروعة موسيقى القصيدة . وإعجابه بشروجيته لم يكن لأسباب فنية شعرية ، بل بسبب مضمون شعرها . لقد قال عن هيلدرن - مع أن قصائده لم تكن قد اكتشفت بعد ، إذ هي اكتشفت سنة ١٩١٠ ، أي بعد وفاة نيتشه بعشر سنوات - نقول إنه نعمت هيلدرن بأنه الشاعر «الرائع» الساحر ويقتبس من فشر قوله عن هيلدرن إنه « فرتر اليونان » ، وقال إنه هو وكليست قد سقطا صريعا أصالتهما ، لأنهما عجزا عن احتمال جو الثقافة الألمانية ، هذا الجو الكالح ، الخائق في نظر نيتشه ، الذي ما كانت لتحتمله غير

طبائع من البرز مثل بيتوفن وجيته ، وشو: زهور وفاجر . أما عن هينه فقال إنه هو الذى أعطاه أسمى فكرة عن هو الشاعر الغنائى ، حتى قال مرة أخرى إن ألمانيا لم تنجب غير شاعر واحد ثان إلى جوار جيته ، ألا وهو هينه. فهينه فى نظره لاعب ماهر بالأوزان والألوان . أما جيته فكان موضوع إعجاب لا حده له من جانب نيتشه. فقد رأى فيه النموذج ، وتوسم لديه النزعة الطبيعية المضطربة وقد تحولت شيئاً فشيئاً إلى مكانة جادة . وجيته فى نظره رجل ذو طراز ارتفع إلى مستوى أعلى مما ارتفع إليه أى ألماني آخر ، ولم يمض أحد فى نبل الأسلوب إلى الشوط الذى وصل إليه . وعلينا دائماً أن نتأمل له . وليس جيته ذلك الأوليبي المخلق فى سموات الفن ، بل هو رجل بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، رجل فعال مشارك فى آلام الحياة يحمل عبء الوجود بكل ثقله . لقد صنعت منه الطبيعة فناً عظيماً ، لكنه أخطأ حين توهم أنه عالم ومكتشف عظيم ، وأخطأ فى الشطر الأول من حياته حين نشد شيئاً أسمى من الشعر .

وإلى جانب هذه الأقوال العامة عن الشعر والشعراء ، نجد نيتشه خواطر متناثرة تتصل بكليهما . فيقول : إن الشاعر خادع يرى فى الكاذب أخاه فى الرضاة - لا محل للقول بتعارض بين الشاعر والناقد ، بل التعارض يقوم بين الشاعر وبين مادة الشعر - لا يحتاج الشاعر أن يكون منطقياً مع نفسه - كل بداية خطر على الشاعر - الشعراء كانوا دائماً خداماً لنوع معين من الأخلاق - الشاعر لا ينجل من تجاربه الحية - الشاعر العظيم لا يستلهم غير واقعه . والشاعر الذى يريد أن يدفع تقدماً بالذهب ، لا بد له أن يدفع من تجاربه الحية .

## شوبنهاور والشعر

يعترف شوبنهاور الشعر بأنه الفن الذي يثير نشاط الخيال بواسطة الكلمات . ويستشهد على ذلك بعبارات وردت في رسالة كتبها الشاعر فيلاند إلى مرك يقول فيها : « أمضيت يومين ونصفاً أعالج فقرة من الشعر ، يرحح الأمر فيها أساساً إلى كلمة واحدة كنت في حاجة إليها ولم أستطع العثور عليها . فأدرت الأمر وأدرت رأسى في كل اتجاه ، لأنى بطبعى حين يتعلق الأمر بصورة ( أو لوحة ما ) أسعى لكي أنقل الرؤيا التي تجلت أمامى ، أنقلها لتتجلى أمام القارئ ، وكثيراً ما يحدث - كما تعرف - أن يتوقف كل شيء على لحظة أو هزة أو ارتكاس » .

ومن ناحية أخرى يربط شوبنهاور بين الشعر وبين الرمز Allegorie والرمز حيلة فنية تشير إلى شيء يختلف عما تعرضه . والشعر يعطى للرمز مكانة بارزة في داخل أدواته الفنية للتعبير ، لأن الشعر يشمل كل الصور والأفكار والمثل ، ومهمته أن يوضح الصور والأفكار والمثل بطريقة عينية ، بحيث تبدو للخيال بكل قدرتها وجلالها . ومن أجل ذلك يستعين بلغة الصور ، وتشمل المجاز والاستعارة والتشبيه والحكاية والرمز . فهو يروس يقول عن آتية At6 إلهة الجنون إنها بقدميها الرقيقتين السريعتين لا تمشى على الأرض القاسية بل تحلق فوق رءوس البشر ؛ وثربنتس يشبه النوم بمعطف يغطي جسم الإنسان كله ، وكليست يقول عن مصباح العالم الباحث إنه يضيء الكرة الأرضية كلها . أما الرموز والحكايات الرمزية الشعرية فيسوق شوبنهاور أمثلة عليها : « دون كيخوته » لثربانتس ورحلات جلغر في ليليبوت لسوفت ، وأسطورة الكهف في المقالة السابعة من « جمهورية » أفلاطون :



والشعر يهدف إلى الكشف عن الصور أو المثل وعن درجات تحقق الإرادة الموضوعي، وأن ينقل ذلك بوضوح وحيوية إلى السامع أو القارئ. والمثل أو الصور - بالمعنى الأفلاطوني لهذا اللفظ - هي في جوهرها عينية : فإن كانت الأفكار التي يعبر عنها في الشعر بواسطة الكلمات أفكار مجردة ، فإنه يهدف في نفس الوقت إلى أن يجعل هذه الأفكار حية واضحة مرئية - إن صح هذا التعبير - في خيال السامع أو القارئ ، وذلك بإثارة نشاط خياله ليعمل في الصور المقدمة إليه حتى يتخيل الأمور العينية التي تدل عليها. لكنه ، لكي يتمكن من تحريك الخيال للعمل ، لا بد له أن ينظم مادة الشعر نظاماً من شأنه ألا يدع الأفكار المجردة تظل جامدة في مواضعها .

وعمل الشاعر في هذا كعمل الكيماوي الذي يصل إلى رواسب ثابتة من سوائل صافية شفافة بالمزج بينها ؛ فكذلك الشاعر يحصل على ما هو عيني فردي وامتثال مرئي من تصورات عامة مجردة شفافة ، ذلك أن « الصورة » بالمعنى الأفلاطوني لا يمكن أن : تُتعرَّف إلا إذا عبّر عنها تعبيراً مرئياً ، وإن هدف الفنون كلها هو تعرّف الصور أو المثل ، ولتحقيق هذه الهدف يستعين بالصفات العديدة التي تحيل عموم التصوير إلى صورة عينية مرئية ، فنرى هوميروس يضيف إلى كل اسم صفة تشق نطاق المعنى المجرد فتحدد منه أكثر فأكثر ، وتكشف عن صورته العيانية ، فنراه مثلاً يقول : « هوى ضوء الشمس الباهر في أحضان المحيط ، جاذبا الليل الفاحم على الأرض الحنون » ، وجيته يقول وقد هاج في نفسه الحنين إلى إيطاليا وإلى جو الجنوب الدافئ الشهواني : « حيث النسيم العليل يهب من السماء الزرقاء ، والأس ساكن ، والغار مُشرَع » ، ففي هذه المعاني والصور القليلة استطاع أن يهيب بجو الجنوب ويحيي روحها فيه .

ويقول بعد ذلك : « هل تعرف الدار ؟ سققها يقوم على عمّد ، والبهو

يرفّ ، والغرفة يشعُ منها النور، وعلى الجدران رسومٌ من المرمر تنو إلى « ؛  
في هذه الأوصاف والجزئيات الضئيلة مثل لنا إيطاليا ذات الفنون أروعَ  
تمثيل ، وكأنها عرضت نفسها أمام عينه حية مُشاهدة .

ومن الوسائل الفعالة جداً التي يستعين بها الشعر في تحقيق غايته : الوزن  
والقافية . إن لهما تأثيراً هائلاً في تحريك الخيال . ويقول شوبنهاور إنه  
لايستطيع أن يقدم تفسيراً لهذا التأثير غير هذا وهو أن ملكة التصور ،  
وهي في جوهرها مرتبطة بالزمان ، تحصل بهما على خاصية بفضلها تتابع كل  
ضوءاء تتوالى بانتظام ونشعر بانسجام وإياها . وهكذا نجد أن الوزن والقافية  
وسيلتان لإثارة انتباهنا ونحن نتابع سماع الإنشاد ، هذا من ناحية ، ومن  
ناحية أخرى فإنه ينشأ عنهما فينا توافق أعمى سابق على كل حكم ، توافق مع  
ما يُنشد ، يحصل به هذا الذي ينشد على قوة اقتناع عارية عن كل سبب .

ونظراً إلى عموم المادة التي يستعين بها الشعر للتعبير عن « الصور »  
(بالمعنى الأفلاطوني دائماً) ، فإن ميدانه واسع جداً . فالطبيعة كلها ،  
« والصور » من مختلف الدرجات ، تصبح بفضله قابلة للعرض أحياناً  
بالوصف ، وأحياناً أخرى بالحكاية والقص ، وأحياناً ثالثة بالتمثيل الدرامي .  
وإذا كانت الفنون التشكيلية تتفوق على الشعر في عرض الطبقات الدنيا لتحقيق  
الإرادة الموضوعي لأن الطبيعة الحيوانية الخالصة العارية عن الإدراك  
والمعرفة تعبر عن نفسها كلها في لحظة ممتازة من لحظات وجودها ، وهي  
اللحظة التي يقتضيتها الفنان التشكيلي ليعبر عنها في عمله الفني ، فإن موضوع  
الشعر الرئيسيّ هو الإنسان ، بوصفه لا يستنفد في مجرد تعبير الشكل  
والملاح ، بل يتمثل خصوصاً في سلسلة من الأفعال وما يصاحبها من أفكار  
وعواطف وانفعالات ، أي الإنسان في حركة الزمانية المنظورة ، وهذا أمر

لا يستطيع أى فن تشكيلى أن يعبر عنه ، والشعر وحده هو القادر على التعبير عنه .

وعلى هذا فإن مهمة الشعر الكبرى هى الكشف عن « الصورة » التى هى أعلى درجات تحقق الإرادة الموضوعى ، وتصوير الانسان فى السلسلة التماسكة من الأفعال التى يقوم بها بما يصاحبها من عواطف وأفكار وانفعالات . - صحيح أن التجربة والتاريخ يدلاننا على الانسان ، لكنهما يعرّفاننا بالناس أكثر من أن يعرّفاننا بالانسان بما هو إنسان ، أعنى أنهما يقدمان لنا معلومات تجريبية عملية عن سلوك الناس ، أولى من أن يمكننا من النفوذ إلى الجوهر الباطن للإنسان بما هو إنسان . إن التاريخ لا يعبر عن الانسان فى « صورته » ، بل فى حوادثه وأعراضه وتغيراته ؛ أما الشعر فيدرك « الصورة » ، أعنى الطبيعة الانسانية - بعامة ، بغض النظر عن العلاقات والزمان ؛ أى أنه يدرك التحقق الموضوعى التام للإرادة فى أعلى درجات التعبير عنه . « ولهذا فإن الذى يريد أن يعرف الانسانية فى جوهرها الباطن ، فى صورتها ، متحققة ومتطورة باستمرار ، فعليه أن يبحث عنها فى الآثار الخالدة لكبار الشعراء ؛ ففيها صورة أكثر أمانة وأعظم وضوحا من تلك التى يعرضها علينا المؤرخون : « لأن أفضل المؤرخين بعيدون عن أن يكونوا فى المرتبة الأولى كشعراء ، فضلا عن أنه تعوزهم حرية الحركة » . ذلك أن الشاعر يدرك « صورة » الانسانية من أية ناحية معينة قابلة للعرض ، ويدرك حقيقة ذاته وما تحقق فى هذه الذات : وإدراكه نصف قبلى : فالنموذج يقف أمام عقله ثابتا واضحا مضيئا ، لا يتخلى عنه ، ولهذا فانه يبين لنا فى مرآة روحه « الصورة » صافية واضحة ، ووصفه صادق صدق الحياة نفسها والمؤرخون القدماء العظام حينما يتخلون عن الأخبار يصبحون شعراء ، مثلا حين يصورون مُخطب أبطالهم ، هنالك يستمدون من الشعر الملحمى صناعته

وأدواته . والمؤرخ الخالص الفُح الذي يعمل بحسب الأخبار والروايات وحدها يشبه إنسانا ليست لديه أدنى معرفة بالرياضيات يبحث في أشكال يجدها عرضا ، فيستعمل أدوات القياس لمعرفة علاقاتها ؛ بينما الشاعر يشبه الرياضي الذي يبني هذه العلاقات قبلها في ذهنه ، في عيان خالص ، ويبين نسبتها ، وخصائصها كما هي في « الصورة » لا كما هي في الأشكال العينية المرسومة . وفي هذا المعنى يقول شلر : « إن ما لم يحدث أبداً ولا في أي مكان هذا وحده هو الذي لا يشيخ أبداً » .

ويشترط شوبنهاور ، بعد أن أكد أهمية الوزن والقافية في أداء مهمة الشعر ، أن تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية وأن ترتبطا باطنيا . أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي فانه ينشأ عن ذلك شعرا أجوف الرنين ؛ وإذا بحثنا بعناء ومشقة عن القوافي من أجل الأفكار ، فانه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطرب له الأذن ولا يتحرك به الخيال . أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مستمر على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي ، فانه يكون للغة الشعر تأثير السحر . وسهولة القوافي ومجيؤها بصورة طبيعية لا تكلف فيها يكفلان السلامة التامة والتوازن الباطن في الأفكار وهذا من شأنه أن يعطي للقصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال . إن للأفكار قوافي باطنية ، كما أن للألفاظ التي تعبر عن الأفكار قوافي ظاهرة . ولا بد أن يتوافر في الأفكار المعبر عنها في الشعر قوافيها الملائمة باطنا . وجيته هوسيد الشعراء الألمان في اختراع القوافي البارعة . وقصائده كلها تشهد له بذلك .

قلنا إذن إن مهمة الشاعر أن يحرك فينا الخيال بواسطة الألفاظ ، أي أن يكشف لنا عن « الصور » ، وذلك بأن يبين لنا بالمثل ما هي الحياة .

وما هو العالم : ولهذا كان شرطاً ضرورياً أن يكون قد أدرك ماهى الحياة :  
وما هو العالم . فبقدر ما يكون على علم بكليهما تكون منزلته فى الشعر .  
ولهذا توجد درجات لا حصر لها للشعراء كما لعمق إدراك طبيعة الأشياء .  
ووضوحها . وكل شاعر يمكن أن يمد نفسه قديراً إذا استطاع بدقة أن  
يصور ما أدركه بحيث تنطبق الصورة على الأصل . ويمكن الشاعر العظيم  
أن يرى نفسه عظيماً إذا ما قارن نفسه بغيره فوجد هؤلاء ذوى نظرة سطحية  
وغور ضحل . وله أن يفخر بنفسه ولا يستمع إلى من يطالبونه بالتواضع ،  
إذ ليس من الممكن ألا يدرك صاحب الموهبة موهبته ، كما أن من طوله ست  
أقدام لا يمكن ألا يلاحظ أنه أطول من غيره . وهوراس ولوكرتيوس  
وأوفيد ومعظم القدماء قد افتخروا بمواهب أنفسهم ، وكذلك فعل بين  
المحدثين دانتة وشيكسبير وبيكون . أما أن يكون المرء ذا عقل وموهبة  
عظيمين ولا يتبين ذلك فان هذا أمرٌ غير معقول ، ولا يطالب من هذا شأنه  
أن يكون متواضعا غير أولئك الذين يريدون أن يغزوا أنفسهم عن عجزهم  
وإفلاسهم . وقد تمك أحد الإنجليز قائلاً إنه لا يوجد بين كلمتى *modesty merit*  
شئٌ مشترك غير أن كلتا الكلمتين تبدأ بحرف M . وقد قال كورنى الشاعر  
الفرنسى العظيم : « إن التواضع الزائف يرفع كل ثقة : فأنا أعرف قيمتى ،  
وأعتقد ما يقوله عنها الآخرون » ، وقال جيته بكل صراحة : « الصعاليك  
وحدهم هم المتواضعون » . ذلك أن لديه مواهب ومناقب ، يقدر  
مواهب الغير ومناقبهم ، ويفهم نفسه جيداً . أما الذى يفتقر إلى المواهب  
والمناقب فانه يود ألا توجد أية مواهب أو مناقب ، ونظرته إلى الغير تملؤ  
نفسه بالمذاب : لأن الحسد الباهت الأخضر الأصفر يأكل قلبه ، ولهذا  
يود أن يحطم كل تفوق وامتياز ؛ فاذا اضطر رغم أنفه أن يسلم بوجود  
التفوق والمواهب الممتازة ، فانه لا يسلم بذلك إلا بشرط سترها وإخفائها .

بل والتنصل منها وإنكارها والبراءة منها كأنها جرائم وكبائر ! وهذا هو الذي يقسم انتشار إطراء التواضع وعد التواضع فضيلة حميدة .

وعرض الشاعر « لصورة » الإنسانية ، يمكن أن يتم : إما بأن يكون المعروض والعارض شيئاً واحداً : وهذا هو الذي يحدث في الشعر الغنائى ، ففيه يعرض الشاعر أحواله وعواطفه وانفعالاته ، ومن هنا كان من جوهر هذا الشعر الذاتية ، — وإما أن يكون العارض والمعروض مختلفين تماماً ، كما هو الشأن في سائر فنون الشعر ، إذ يختفى العارض وراء المعروض وأحياناً يزول تماماً . وفي الشعر الرومانسى يعبر الشاعر عن حالته بالنغم والموقف الكلى : وهو أوفر من الأغنية قدراً من الموضوعية ، ولكنه مع ذلك ينطوى على جانب ذاتي ، وهذا الجانب الذاتى يقل أكثر فأكثر في الشعر المسمى Idyll ، ويتضاءل أكثر في القصة ، ويتضاءل أكثر وأكثر في الملحمة ، ويكاد لا يعثر له على أثر في الدراما ، ولهذا فإن الدراما أكثر فنون الشعرية موضوعية ، ومن نواح عديدة تعدأ كلماتها وأصعبها . وهكذا نرى أن للشعر ثلاثة أنواع : الغنائى والملحمى والدرامى . وهذه الأنواع بمثابة درجات متصاعدة حسب الأهمية والموضوعية وتتنازل وفقاً للفردية والمشاعر الذاتية . إذ الشعر يرتفع من عرض الأحوال الفردية العاطفية إلى النموذج الأعلى الإنسانية الكلية : فهو في المرحلة الدنيا مرآة للذات الفردية ، وهو في المرحلة العليا مرآة للعالم والإنسانية : والأولى مرحلة الشعر الغنائى . والمرحلة العليا هي مرحلة الشعر الدرامى : فالشعر الغنائى مرآة للذات الفردية ، والشعر الدرامى مرآة للذات الإنسانية العالمية . ولقد صدق هاملت حين قال : « إن هدف المسرحية أن تضع أمام الطبيعة المرأة ، وأمام الفضيلة ملامحها ، وأمام العار صورته ، وأمام العصر والزمان نسخة محاكية لوجهه » .

## هيجل والشعر

الشعر في منزلة وسط بين الفنون التشكيلية وبين الموسيقى ، إنه تركيب . جامع بينهما يرفعهما إلى مستوى أعلى ، هو مستوى الباطن الروحي . فالشعر يشارك الموسيقى في أنه يقوم على مبدأ إدراك الباطن بالباطن ، وهو مبدأ يفتقر إليه المعمار والنحت والتصوير ، والشعر من ناحية أخرى ينمو حتى يؤلف مع الامتثالات والعيانات والعواطف الباطنة ، يؤلف عالماً موضوعياً يفوق دقة النحت والتصوير . ثم إن الشعر أقدر من سائر الفنون على التعبير — على نحو أكمل — عن كلية الحادث والسرمد التام للحركات الباطنة والانفعالات والامتثالات وتطور مراحل الفعل .

إن مبدأ الشعر هو الروحية . لكنه بدلا من أن يستعين بالمادة الثقيلة لإعطاء الباطن جواً رمزياً ، مثل المعمار ، وبدلا من أن ينحت في المادة الحقيقية امتثالا خارجياً ومكانياً للروح كما يفعل النحت ، نجده يصور الروح من أجل الروح ، دون أن يضفي على تعبيراته شكلا مرئيا جسميا . والشعر أيضا قادر على التعبير ليس فقط عن الباطن الذاتي بل وأيضا عن خصائص الحياة الخارجية على نحو أكمل وأشمل من الموسيقى والتصوير . إنه في آن واحد : تركيبى ، بمعنى أنه قادر على أن يجمع في حزمة واحدة عناصر الباطن الذاتي ، — وتحليلي بمعنى أنه قادر على تقرير خصائص العالم الخارجي عرضا بأن يضعها بعضها إلى جانب بعض .

لكن الشعر يمتاز من سائر الفنون بقدرته على التعبير عن أى مضمون كائنا ما كان . صحيح أنه لا يملك الدقة التي يملكها الإدراك الحسى المتمثل في أعمال النحت والمعمار والتصوير ، وصحيح أن الملاحم الخلفية التي يستعين بها

الشعر لجعل الشكل العيني لمضمون ما مدركا - نقول إن هذه الملامح لا تؤلف شكلاً واحداً ، كما في التصوير حيث التفاصيل تقدم كلها دفعة واحدة وفي وقت واحد ، أما في الشعر فإنها تسرد منفصلة متوالية ، ولهذا لا يملك الشعر إلا التعبير عن العناصر على الولاء الواحد بعد الآخر . لكن هذه النقائص من نوع حسى خالص ويمكن الروح أن تتلافها . ذلك أن القول لا يقتصر على تقديم المضمون وكأنه ميسور للتأمل الخارجى فحسب ، بل هو فضلا عن ذلك يهيب بالباطن فينا ، بالعيان الروحى ، وينتج عن هذا أنه ولو أن الملامح المختلفة تقدم على الولاء ، فإنها تنتهى بالتجمع فى النفس التى هى فى هوية دائمة مع ذاتها ، وفى وسعها أن تقضى على فواصل التوالى ، وأن تحشد فى لوحة واحدة كل التفاصيل المتتالية . ومن ناحية أخرى نجد أن افتقار الشعر إلى الإدراك الحسى والدقة الخارجية المتمثلين فى التصوير ، هذا الافتقار هو نفسه علة ثراء لا حده له . ذلك أن الشعر لا يجدد بمكان معين ، ولا بلحظة معينة أو موقف معين ، بل هو قادر على تمثيل الشئ بكل عمقه الباطن وبكل سعته وعرضه الممتد فى الزمان .

والشعر يتميز من الموسيقى ، رغم اشتراكهما فى المادة وهى الأصوات ، من حيث أن الموسيقى تقتصر على الباطن ولا تتجاوزهُ إلى خارج الصوت . فالموسيقى تموقف عن إعطاء النفس صورة مرئية محسوسة حاضرة ، إلى جانب التعبير الصوتى اللامادى تقريبا ، أما الشعر فيريد أن يتحقق بكامله ، مختلطاً بمضمون النفس كما يتكون فى الخيال .

وبعد أن يميز هيجل بين الشعر وسائر الفنون يتساءل عن خاصية الشعر فيجدها أولا فى كون التعبير الخارجى للمضمون الشعرى يرد إلى أقل درجة ، إن لم يكن إلى الصفر . إنما خاصية الشعر أن يعبر عن العيان الباطن فتتخذ الأشكال الروحية مكان المحسوس وتقدم المواد التى يراد تشكيلها .



أما عن ماهية الشعر فهو كسائر الفنون تعبير عن الجمال كله في جانبه الأكثر روحية . فمضمون الشعر ليس الأمور الطبيعية : بل موضوعه هو المعانى الروحية التي تنطوى عليها الأمور الطبيعية . إن موضوع الشعر ليس هو الشمس والجبال والغابة والمناظر ، ولا القسمات والأشكال الإنسانية الخارجية بل المعانى الروحية الكامنة فيها . وحتى لو أهاب بالعيان والإدراك ، فإنه يظل محتفظاً بطابعه الروحي ولا يعمل إلا من أجل الوجدان الباطن . ونسبته إلى الروحي أكبر من نسبه إلى الموضوعات الخارجية في مظهرها الحسى العيني . وعلى هذا فإن هذا المضمون ، أعنى الأمور الطبيعية أو الإنسانية الخارجية المادية ، لا يدخل في مجال الشعر إلا بالتقدير الذي تجد فيه الروح دافعاً لنشاطها أو مواد لانفعالها ؛ إنها تدخل في الشعر بوصفها الاطار الذي يجول فيه الانسان ، لكنه إطار يستمد كل قيمته من علاقته بباطن الشعور ، دون أن يوحى لنفسه منزلة الموضوع الوحيد للشعر . فإن موضوع الشعر هو الملكوت اللامتناهى للروح . ومن هنا كانت مهمة الشعر الرئيسية هي أن يستثير في الشعور قوى الحياة الروحية وكل ما يهزنا ويحركنا في العواطف والمشاعر الإنسانية ، أى الملكوت اللامتناهى للامتثالات والأفعال والمشروعات والمصائر الإنسانية وسير الدنيا وأحداثها والطريقة التي على نحوها تسيطر عليها الآلهة وتوجهها . ولهذا كان دائماً ، ولا يزال حتى اليوم ، ينبوع الذي يرتوى منه عطش الإنسان للمعرفة ورغبته في التعلم .

والشعر أقدم من النثر . إنه يعبر عن الامتثال التلقائي للحق ، إنه معرفة لا تفصل بعد بين الكلى وبين مظاهره الحية الجزئية ، ولا الناموس عن تطبيقاته ، ولا الهدف عن الوسيلة ، بل يتصور كل حد من هذه الحدود من خلال الحد المقابل .

والشعر يصور كل شيء على شكل كل مستقل مقفل ، يمكن أن يحتوى

على مضمون غنى جداً وأن يشتمل على كثرة من الظروف والأفراد والأفعال. والأحداث والعواطف والامتثالات ، لكن ينبغى عليه أن يصور هذا الحشد الهائل من الخصائص والجزئيات على أنها تتوقف على مبدأ واحد ليست كل هذه الجزئيات غير فيوض صادرة عنه . ولهذا فإن السكلى والعام والعقلى لا يظهر فى الشعر على هيئة عموم مجرد أو تركيب فلسفى أو تنوع متعدد المظاهر يصنع العقل منها روابط ، بل يبدو ما هو كلى و عام وعقلى على أنه شىء حى ، ذو وحدة تؤثر فى كل أجزائه ، وتفعل فعلها فيه من الباطن .

ولما كان موضوع الشعر ليس السكليات والعموميات المجردة العلمية ، بل الفردى العينية ، فإنه يجد تحديده الرئيسى فى الطابع القومى الصادر هو عنه ، فتصبح طرائق هذا الطابع القومى هى طرائقه ، ولهذا يخوض الشعر فى عدد هائل من الجزئيات والخصائص . فالشعر الشرقى والإيطالى والأسبانى والانجليزى . واللاتينى واليونانى والألمانى يختلف بمضه عن بعض بالروح ، وال عاطفة ، والنظرة إلى العالم ، والتعبير ، الخ .

كما أن الشعر تختلف طبيعته وفقاً للعصور ، فلكل عصر شعره ، ولا يمكن أن يكون له شعر غيره . فالشعر الألمانى اليوم مثلاً ما كان يمكن أن يكون كذلك فى العصر الوسيط أو فى عصر حرب الثلاثين عاماً . فالتحديدات التى تهمنا اليوم إلى أقصى درجة تؤلف جزءاً من مرحلة التطور التى فيها عصرنا . هذا ، وهكذا نجد أن لكل عصر حساسته الخاصة ، وطريقته الخاصة فى النظر إلى العالم ، مما يجد أوضح وأكمل تعبير عنه فى الشعر .

ومن بين هذه الخصائص القومية وطرائق التفكير التى تختلف من عصر إلى عصر والنظرات فى العالم المتباينة ، نقول إن من بينها ما هو أكثر شعرية من غيره . ولهذا نجد على وجه العموم أن الشعور الشرقى أحفل بالشاعرية

من الشعور الغربي ، فيما عدا عند اليونان . إن غير المنفصل ، والثابت والواحد والجوهري ، هو الذى يلعب الدور الرئيسى فى الشرق ، وهذه الطريقة فى النظر إلى الأمور ، وإن لم تصل إلى حرية المثل الأعلى ، فإنها يمكن ويجب أن ننظر إليها على أنها الطريقة المثلى والأكمل . أما الغرب فعلى العكس من ذلك ، هكذا يقول هيجل ، ينصرف خصوصا فى آخر أيامه ، إلى تشتيت وتجزى اللامتناهى إلى غير نهاية . وبفضل رد كل الأشياء إلى نقط منعزلة فإن المتناهى يتخذ فى الامتثال طابعا مستقلا ، مما لا يعنى من ضرورة رده إلى ما هو نسبي ؛ أما الشرقى فلا شئ فى نظره مستقل بذاته ، بل كل شئ يبدو كأنه عرض من أعراض الواحد . والمطلق يندرج فيه وفيه يجد السبب الأعلى لوجوده .

ولكن رغم هذه الفروق بين الشعوب ، فإن شعر كل شعب وشعر كل عصر يتضمن عنصراً معقولاً يعقله سائر الشعوب وسائر العصور ، عنصراً يؤلف مصدر المتعة لكل إنسان إلى أى عنصر انتسب : إنه عنصر عام لأنه إنسانى ، ولأنه يشارك فى ماهية الفن . ولهذا السبب ظل الشعر اليونانى موضوع إعجاب باستمرار ونموذجاً يحتذى ، إما فى مضمونه أو فى شكله الفنى . وحتى الشعر الهندى ، رغم اختلاف النظرة إلى العالم التى تكمن وراءه عن نظرتنا نحن إلى العالم ، فإنه ليس غريباً عنا كل الغرابة ، بل نفهمه ونقدره وتذوقه . وإنه لمن أكبر مزايا هذا العصر - عصر هيجل - أنه ينمو شيئاً فشيئاً نحو تمثل كل ثروة الفن وكل نتاج الروح الانسانية ، عن أى شعب صدر وإلى أى عصر انتسب .

\* \* \*

أما العمل الفنى الشعرى بوجه عام فينبغى فيه أن يبدو على هيئة كلِّ  
( م ١٠ - الأدب الاوروبى )

عضوى مقفل محدود كامل فى كل أجزائه. وهذا الشرط لا يمكن أن يتحقق إلا على النحو التالى :

فأولا ينبغى فى كل ما يقدر له أن يؤلف المضمون الرئيسى للعمل الفنى الشعرى، سواء أكان فعلاً أو مغامرة أو عاطفة أو وجدانا ، نقول إنه ينبغى أن يكون ذا وحدة باطنة . وماحوله ينبغى أن يعود إلى هذه الوحدة وأن يكون معها على علاقة عينية حرة . لكن يلاحظ مع ذلك أنه بالنسبة إلى التصور والخلق الشعرين فإن كل جزء وكل لحظة له قيمته فى ذاته وله حياته الذاتية . ولهذا نرى الشعر يلذ له أن يهتم بما هو جزئى ، ويرسمه بولع ، وينظر إليه على أنه كل فى ذاته . وبهذه الناحية يحصل العمل الفنى الشعرى على لون من الاستقلال ؛ وليس فى هذا تناقض مع الشرط الأول وهو الوحدة، لأنه ليس المقصود باستقلال الجزئيات انفصالها بحيث تتنافر مع الكل ، أى تتنافر فيما بينها ، بل يقصد فقط أن يكون ثم تمايز إلى الدرجة التى ترينا أن الأجزاء المختلفة وضعت لذاتها ، وأن لها حياتها الخاصة الذاتية ، وأنها تستطيع أن تقوم بنفسها دون أن تنفصل عن الكل . ذلك لأنه لا بد من هذا اللون من الاستقلال من أجل إضفاء حياة حقيقية على العمل الفنى .

وكل عمل فنى شعرى هو كأن عضوى لامتناه فى ذاته ، غنى فى مضمونه ، ويعبر خارجياً عن هذا المضمون بمعونة التعبيرات للملائمة ؛ إن فيه وحدة ، ولكنها وحدة فيها الجزئى بدلا من أن يكون فى حال من التبعية المجردة يملك نفس الاستقلال الحى الذى يملكه الكل ، ويتحقق دون أى عرض ظاهر ، أى منفعة معلومة ؛ إنه غنى بالمادة التى استمدتها من الحقيقة الواقعية ، لكنه برىء من كل اعتماد على هذا المضمون ، وعلى أى ميدان معين من ميادين الحياة . وبالجملة فإن العمل الفنى الشعرى يخلق بكل حرية ، ابتغاء أن يفضى ، على أكمل وجه ممكن إلى تصور الأشياء ، وأن يحقق اتفاقاً بين الموجودات الخارجية وماهيتها الباطنة .

## هيجل والموسيقى

تختلف الموسيقى عن سائر الفنون اختلافاً بيناً من حيث أداة التعبير ومداه «وما تكشف عنه - فالمعيار أشدّ الفنون نقصاً لأنه غير قادر على التعبير بدقة عما هو روحى ، بمعونة للمادة الثقيلة التى يستخدمها، عنصراً أحسباً يعالجه وفقاً لقوانين الثقل . والنحت ، وإن استهدف ما هو روحى ، فإنه لا ينظر إليه من حيث إنه ذو طابع خاص ، ولا من حيث إنه بطون ذاتى ولكن من حيث الفردية الحرة المنفصلة عن المضمون الجوهري وعن التعبير الجسماني عما هو روحى . والتصوير أدخل في ميدان ما هو روحى ، لأنه يعبر عن الذاتية الخاصة ، إذ هو لا يكتفى بالمادة الخاضعة لقوانين الثقل ، كالمعيار ، ولا بالمادة غير المتعينة كالنحت ، بل يتخذ المظهر أداة للتعبير ، خصوصاً المظهر المتولد عن الألوان . بيد أنه لا يستخدم اللون إلا لإظهار الأشكال المكانية كما توجد في الواقع الحى ، ثم يوغل في استخراج قوى اللون بحيث يصل إلى ما يمكن أن يسمى سحر الألوان الذى يفضلهُ يُختفى ما هو موضوعى ، فلا يبدو الأثر صادراً عن شيء مادى . ورغم ذلك الأثر فأننا في ميدان التصوير لا نزال نتعلق بالمظاهر المكانية ، فليس ثم فيه إذن ذاتية خالصة . ولا بد للفن أن يتخلص مما هو ذو طبيعة دائمة ، مادة أو لوناً ، لكي يحقق هذه الذاتية الخاصة .

وهذا ما تفعله الموسيقى . ففيها لا تدخل عناصر دائمة تبدو كأن لها شخصية مستقلة قائمة برأسها، بل عناصرها لاقوام لها، تختفى بمجرد استخدامها لأن النغمات والأصوات تزول فور التعبير عنها ولا يبقى منها شيء، مما يجنبها كل استقلال موضوعى . ولهذا فإن الذاتية تظل كما هى حتى في تعبيرها بالموضوعى ، بحيث لا يكون للتعبير الموضوعى أى قيام بالذات .

« إن الموسيقى ، بفضل الصوت ، تنفصل عن الشكل الخارجى والمظهر المدرك ، وتحتاج ، لإدراك آثارها ، إلى عضو خاص هو السمع ، والسمع كالبصر لا يؤلف جزءاً من الحواس العملية ، بل هو حسٌ نظرى ، وهو أوفر تصورية من البصر وذلك لأن التأمل الهادىء النزيه للأثار الفنية لا يحاول القضاء على الموضوعات ، بل يدعها باقية كماهى . ولهذا فإن ما يدرك بالبصر ليس ما هو صورى فى ذاته ، بل يتعلق بوجود المحسوس ؛ أما الأذن فإنها لا تتجه إلى الموضوعات بل تدرك نتائج ذلك الإدراك الباطن للجسم الذى به ينكشف تصور النفس انكشافاً أولياً ، ولا يتعلق بالشكل الخارجى المادى » ( « علم الجمال » ، جاق اص ٢٩٦ . باريس سنة ١٩٤٤ . )

فالصوت بطبعه مجرد ، وفى هذا يختلف كل الاختلاف عن اللون وعن المادة الغليظة . ولهذا يستطيع المرء بالحجر واللون أن يحاكي أشكال الأشياء كلها ، كما توجد فى الواقع ، أما الصوت فيستحيل عليه ذلك ، إنه لا يستطيع أن يعبر إلا عن الذاتية المجردة ، التى هى الانا الخاوى من كل مضمون . ولهذا فإن المهمة الأساسية للموسيقى هى جعل الانا أو الذات الباطنة تن رنيناً خاصاً ، وليست مهمتها محاكاة للموضوعات الواقعية . إنها تهز الذاتية العميقة والنفس التصورية .

ولهذا تتجه الموسيقى إلى الذاتية العميقة ؛ إنها الفن الذى يُستخدم للتأثير فى النفوس . صحيح أن التصوير يستطيع هو الآخر أن يعبر — بطريق الملامح والأشكال — عن أحوال النفس والمواقف التى توجد فيها والأحداث التى تكون هى مسرحها ، بيد أن ما نراه فى اللوحات ما هو إلا مظاهر موضوعية يدركها الأنا من خارج ، إن صحَّ هذا التعبير ، بوصفها أموراً متميزة منه .

ومها حاول المرء أن يغوص فى أعماق الموقف أو الشخصية أو الشكل الذى

يمبرعنه التمثال ، ومهما حاول أن ينفذ في أعماق الأثر الفني وأن يتجاذب وإياه . في نوع من الوجد شبيه بالوجد الصوفي الاتحادي فلن، يغير هذا كله من واقع الأمر شيئاً ، فان هذه الآثار الفنية ، اللوحات والتمائيل ، تظل بالنسبة إلى المشاهد مجرد موضوعات خارجية عنه متميزة منه . أما في الموسيقى فليس هناك تمايز وانفصال بين القطعة الموسيقية ومن يسمعا . فمضمونها هو الذاتي في ذاته ، وتعبيرها الخارجي ليس فيه ثبات في المكان بل هو تخليق في الهواء لا تحمله إلا الذاتية الباطنة ولا يوجد إلا بها ومن أجلها . صحيح أن الأصوات . تعبيرات خارجية ، لكنها تعبيرات خارجية تختفي بمجرد ظهورها ، بينما الألوان والأحجار تظل باقية . إن الأذن حالما تدرك الصور يختفي الصوت . والأثر الذي يتركه يستمر في الباطن فوراً ، والأصوات لا تجد لها أصداء إلا في أعماق عمائق النفس وقد اهتزت ذاتيتها التصورية .

وهذه الذاتية هي الجانب الشكلي في الموسيقى . وإذا كنا نتحدث عن مضمون في الموسيقى ، فليس ذلك بالمعنى الذي نقصده حينما نتحدث عن مضمون في الفنون التجسيمية أو الشعر ، لأن الموسيقى لا تنتهي إلى شيء موضوعي مثل الأشكال التي تصور ظواهر خارجية واقعية .

لكن ليس معنى هذا أن الموسيقى خالية من المضمون ، وإلا لما كانت - خليقة باسم الفن . بل لا بد أن تقوم الموسيقى بالتعبير عما هو روحها من أجل أن تكون فناً . وهذا التعبير إما أن يصاغ في كلمات أو يستخلص من الروابط الانسجامية والميلودية . ولهذا فان المهمة الرئيسية الخاصة بالموسيقى هي أن تقدم هذا المضمون للروح ، لا كما يوجد في الشعور العام ، لكن كما تدركه الذاتية الباطنة . فعلى الموسيقى أن تجعل حياة الأصوات ترن . والعنصر الأساسي في الذاتية الباطنة هو « العاطفة » .

ثم يتسع مجالها بحيث تصبح تعبيراً عن كل العواطف الخاصة ، وكل الفروق الدقيقة للسرور والبهجة والهوى وانتصار الروح ، وكل الفروق المتدرجة للقلق والضيق والحزن والشكوى والألم واليأس ، وكذلك درجات العبادة والتقدير والحب .

والصوت في أصله تعبير عن النفس ، فالآهات تعبيرات عن الذات . ولكن الآهات ليست في ذاتها موسيقى ، لأنها خالية من الإيقاع . فلا بد من الإيقاع ، والوزن ، لكي تستحيل الأصوات إلى موسيقى . وإذا كانت الأصوات أقدر من سائر العناصر الحسية على التعبير عن الجوهر البسيط الباطن للمضمون ، فما ذلك إلا لأن الصوت من ميدان الزمان ، وهو بالتالي لا يتضمن فارقاً بين الذاتية البسيطة والشكل الجسماني .

والموسيقى تدرك الشعور الباطن للذات ، وعن هذا الطريق تحرك مسرح ، التغيرات الباطنة ، أي القلب والنفس ، أي المركز البسيط الذي يتجمع عنده الإنسان كله .

وقد قلنا إن الزمان هو العنصر الرئيسي في الموسيقى ، ذلك أن الموسيقى لا تحدث الأصوات إلا بإثارة حركة ذبذبة في الأجسام المرصوفة في المكان . وهذه الذبذبة لا تدخل الفن إلا من خلال التتابع ، حتى إن الأجسام لا تشارك في الموسيقى من حيث شكلها المكاني ، وليكن من حيث حركاتها في الزمان ومن حيث مدة هذه الحركات . لكن الموسيقى لا تدع الزمان يجري في تسلسله كما يشاء ، بل لا بد لها أن تخضعه لوزن وإيقاع .

ويتلو الزمان في الأهمية الانسجام ، ويقصد به الروابط التي تحكم عالم الأصوات وفقاً لقانون دقيق . ذلك أن لكل آلة خصائصها الصوتية ،



ابتداءً من الصوت الإنساني حتى الكمان . وعلى الموسيقى أن تفيد من كل آلة : إما على حدة ، وإما بالوفاق فيما بينها . وتحقيق الوفاق بين مختلف الآلات تعترضه صعوبات عديدة ، لأن لكل آلة - كما قلنا - خصائص قد لا تتفق مع خصائص آلة أخرى ، ولهذا يحتاج إلى مهارة عظيمة جداً تتناول معرفة كل آلة وما تؤديه . ويقول هيجل إنه لدى سماعه لسمفونيات موتسارت كان يشعر بأنه أمام حوار درامى ، حوار بين مختلف الآلات ، فيه أحياناً تنمو مجموعة من الآلات بينما المجموعة الأخرى تشير مجرد إشارة ، وأحياناً ترد مجموعة على مجموعة أخرى وينشأ عن هذا كله تبادل جذاب لذيذ بين الأصوات وقراراتها ، بين الابتداءات والاستثناءات ، بين ألوان التقدم وأنواع الحشو المكمل .

والعنصر الثالث هو الميلوديا ، وهي الجانب الشعري السامى فى الموسيقى الذى فيه يتخذ الإبداع الفنى كامل حريته . فان الميلوديا تحلق فوق الوزن والايقاع والانسجام ، بيد أنها لا تملك من وسائل التحقيق غير حركات الأصوات الايقاعية الموزونة فى روابطها الجوهرية الضرورية .

وخصائص الميلوديا تنحصر فيما يلى : فالميلوديا ، فيما يتصل بتسللها الانسجامى قد تقتصر أولاً على مجموعة بسيطة جداً من التوافق والتنوع فى النغمة ، ليس فيها تعارض . ومن هذا النوع ميلوديات الاغانى Lieder . وقد تتسع الميلوديا فتزاد كل نغمة فيها إلى أن تصبح توافقاً كبيراً ، وبهذا تكتسب ثروة عظيمة من الأناغم ، وتحقيق الأناسجام تداخلاً يفسر معه التمييز بين الملوديا بالمعنى الدقيق وبين الانسجام الذى لا يعطى فى الواقع غير نقط ارتسكان ويكون بمثابة أرض وأساس تنشأ عليهما الميلوديا . هنالك يؤلف الانسجام والميلوديا كلا واحداً متماسكا ، وكل تغير فى الواحد يجر بالضرورة إلى تغير فى الآخر ، كما هى الحال فى الكورال ذى الأربعة أصوات . كما أن الميلوديا

ذات الأصوات العديدة يمكن أن تتعقد بحيث تتخذ شكل التوالى الانسجامى أو تتداخل فيما بين بعضها و بعض ، بحيث يؤدي التلاقى إلى انسجام ، كما هو مشاهد فى تأليف يوهان سبستيان باخ Bach .

وللموسيقى إما أن تتبع نصاً معيناً تتقيد به ، وإما أن تطلق لنفسها العنان فى الإبداع . غير أن التمسك بنص يجعل الموسيقى تـحـرص على مضمون معين . والنص يقدم امثالات دقيقة وينزع الشعور من المشاعر الغامضة والأحلام الخالية من المضمون التى ينساق إليها . غير أن هذا التقيد بنص ليس معناه أن تصبح للموسيقى عبدة له وتتخلى عن كل حرية فى حركاتها الذاتية ، وإلا فإنها لا تخلق عملاً يكفى نفسه بنفسه ، بل يقتصر على الاستخدام العقلى ، المصطنع ، لوسائل التعبير الموسيقية من أجل الترجمة الآمنة عن مضمون خارج عنها . غير أن هذا يجب ألا يحملنا على الدعوة إلى التحرر التام من مضمون النص ، كما فعل المؤلفون الموسيقيون الإيطاليون فى عصر هيجل . وإنما الفن كل الفن فى النفود إلى معنى الكلمات والمواقف والأفعال الموصوفة فى النص ، ثم ترك النفس على سجيتها يتدفق فيها التعبير الموسيقى فهذا شأن كبار مؤلفى الموسيقى إنهم لا يضيفون شيئاً غريباً عن الكلمات ، بيد أنهم لا يعوقون بذلك الانطلاق الحر للأصوات والسورة الحرة للتأليف .

والموسيقى المصاحبة ذات أنواع ثلاثة . الأول هو ما يمكن أن يسمى بالموسيقى الدينية ، وهى التى لاتعبر عن عاطفه ذاتية فردية ، بل عن مضمون جوهرى لكل عاطفة ، أو عن العاطفة العامة عند جماعة معينة ، وغالباً ماتتخذ طابعا ملحمياً ، وإن كانت لاتعبر عن حادثة بوصفها حادثة . وهذه الموسيقى الدينية بالغة العمق والتأثير . والمثل الأبرز لهذه الموسيقى هو موسيقى سبستيان باخ الذى بلغ درجة فائقة من عمق العاطفة الدينية وإتقان فن

الموسيقى وغنى الإبداع الفنى . وتمتاز الموسيقى البروتستنتية ، التى يمثلها خصوصاً باخ ، من الموسيقى الكاثوليكية بالأوراتوريو oratorio المستمد من أعياد آلام المسيح .

والنوع الثانى هو الموسيقى الغنائية lyrique ، وهى تعبر ميلودياً عن الأحوال الفردية للنفس ، وينبغى أن تكون بعيدة - قدر المستطاع - عما هو خطابى إلقائى déclamatoire .

والنوع الثالث هو الموسيقى الدرامية ، وهى التى تعبر عن الوجدانات الصاخبة العنيفة التى لا تعرف بداية ولا نهاية ، وعن النقائص الباطنة غير القابلة للحل ، وعن ألوان التمزق العميق للروح ، مما هو موضوع المطراغوديات أو المأسى المسرحية .

وإلى جانب هذه الموسيقى المصاحبة توجد موسيقى مستقلة قائمة برأسها ، هى تلك التى نجدها فى الرباعيات والخماسيات والسداسيات والسمفونيات ؛ وهى موسيقى إما تستخدم بضع آلات قليلة ، أو تستخدم أوركسترا بأكملها ولا تبدأ من نص ، ولا تستخدم صوتاً إنسانياً ، ولا تتابع سيراً من الامتثالات . والتصورات ، بل تتوجه إلى الحساسية المجردة العامة . وما يميز هذه الموسيقى هو الجيئة والذهاب ، والصعود والنزول فى الحركات الانسجامية والميلودية والتقدم المتفاوت والنفوذ العميق أو الجاد أحياناً ، أو التطور الهادى الرقيق السائل أحياناً أخرى ؛ وبالجملته تتميز هذه الموسيقى المستقلة بأنها استغلال عميق لميلوديا بكل وسائل الموسيقى وبالتأليف البارع بين أصوات الآلات ، وبالتقابل والتبادل .

تلك خلاصة نظرية هيكل فى الموسيقى ، هذا الفن المعبر عن الذاتية الباطنة وعن أعماق الروح للإنسانية .

## شوبنهور والموسيقى

الموسيقى عند شوبنهور « فن مستقل بذاته عن بقية الفنون كلها تمام الاستقلال . ففيها لا نجد تقليد أو تكرار أية صورة للكائنات الموجودة . في العالم . ولكن لها مع ذلك من الجلال والروعة ، وقوة التأثير في أعماق الانسان ، والنفوذ إلى أخفى خفاياها ، وكأنها لغة عامة كل العموم ، قد فاقت في وضوحها العالم المرئي نفسه - ما يجعلنا نعدّها المعبر الأكبر عن جوهر الوجود وحقيقة العالم » .

ذلك لأن الموسيقى هي وحدها ، من بين الفنون ، التي تعبر عن الوجود في وحدته المطلقة ، لاعتن هذا الجزء أو ذاك كما تفعل بقية الفنون ، فإن هذه إنما تعبر عن صور متعددة جزئية للوجود ، الذي هو الإرادة المطلقة الكلية كما تتحقق في الظواهر ؛ ولا تستطيع أن تدرك الوجود ككل واحد تسوده . إرادة واحدة ، بل يتعلق كل فن منها بطائفة من الظواهر التي يتكون منها هذا العالم المحسوس . أما الموسيقى فتجاوز الصور ، هذا المظهر الأول للتحقق . الموضوعي للإرادة ، إلى الإرادة نفسها في أعماقها وجوهرها وأدق مضمونها وخفاياها ، وتعبّر عن هذه الإرادة مباشرة ، لا في صور منعزلة مفردة ، بل في كل وحدتها المطلقة . إنها تصوير دقيق شامل لإرادة الحياة ، التي هي الوجود ، تصوير لها في مداها وجزرها ، وضلالها وهداها ، ومتناقضاتها وأحوالها المضطربة المتغيرة ، ونزعاتها إلى الهدم وإلى البناء .

ذلك أن التحقق الموضوعي الموافق المطابق للإرادة هو الصور الافلاطونية . والغاية من سائر الفنون هي إدراك « الصور » عن طريق تصوير الأشياء الجزئية ، لأن هذه هي الآثار الفنية . فالفنون كلها لا تعبر عن الإرادة ،

إلا بطريقة غير مباشرة ، أعنى عن طريق « الصور » . ولما كان هذا العالم ليس شيئاً آخر غير ظهور الصور في الكثرة ، وذلك بالدخول في مبدأ الفردية ، فإن للموسيقى ، وهي تتجاوز عن « الصور » ، مستقلة عن عالم الظواهر ، بل إنها تتجاهله ، وهو أمر لا تستطيع أن تفعله الفنون الأخرى : وذلك لأن الموسيقى بتحقيق موضوعي مباشر للإرادة كلها ومحاكاة لها ، بوصف الإرادة هي العالم نفسه ، وهي « الصور » عينها التي بمظاهرها للموضوعية المتعددة تؤلف عالم الجزئيات . وعلى هذا فإن الموسيقى ليست محاكاة للصور ، كما هو شأن باقي الفنون ؛ بل هي محاكاة للإرادة ذاتها . ومن هنا كان تأثير الموسيقى أقوى وأعمق نفوذاً من تأثير سائر الفنون ، لأن الموسيقى تعبر عن الجوهر بينما سائر الفنون تعبر عن الظلال والأشباح . ولكن لما كانت الإرادة التي تعبر عنها الموسيقى ، والإرادة التي تمثلها « الصور » هي نفس الإرادة ، وإنما الاختلاف في طريقة التحقيق الموضوعي ، فانه ينبغي أن يكون ثم تشابه مباشر ، بل تواز وتماثل بين الموسيقى وبين « الصور » التي تظهر في كثرة العالم المرئي ونقصانه .

ويرى شونهور في درجات السلم الموسيقي ما يناظر درجات تحقق الإرادة في الوجود . فالنغمات الدنيا في الانسجام تمثل الدرجات الدنيا في التحقيق الموضوعي للإرادة ، أعنى الطبيعة غير العضوية ، أي كتلة الكواكب والنغمات العليا ينبغي أن ينظر إليها على أنها نشأت عن الدبذبات الفرعية للنغمة الأساسية العميقة ، وإله لقانون من قوانين الانسجام أنه لا يوجد فوق النغمات الدنيا نغمات أعلى غير تلك التي تستخلص من الدبذبات الفرعية . وكذلك الحال في الكائنات : نجدتها كلها ناشئة عن تطور من كتلة الكواكب والعمق له حد يتجاوزه لا يمكن سماع نغمة ، وهذا مماثل ما يجده في الطبيعة من أنه لا يمكن إدراك مادة بدون صورة وكيفية ، أي بدون تعبير عن قوة

لا يمكن تفسيرها ؛ وكما أن كل نعمة ترتبط بها درجة معينة من الارتفاع ،  
فكذلك المادة ترتبط بها درجة معينة من التعبير عن الإرادة . وعلى هذا  
فإن النعمة الأساسية الدنيا في الانسجام تماثل المادة الخامة ، في عالم الطبيعة  
الاعضوية ، وهذه المادة الخامة يقوم عليها كل شيء ، ومنها ينشأ وينمو  
ويتطور .

والقريب من « الباص » يماثل المرحلة الدنيا المتحققة على صور عديدة  
وإن كانت لا تزال من المادة الاعضوية ؛ والأعلى منه يماثل النبات ثم الحيوان .  
والقواصل بين السلام للموسيقية تماثل درجات تحقق الإرادة ، أعنى الأنواع  
والأجناس المختلفة في الطبيعة . والانحراف عن الدقة الحسابية للقواصل  
الموسيقية ، إما بسبب المزاج أو النعمة المختارة ، يماثل انحراف الفرد عن  
النوع أو الجنس . والنغمات الفاسدة التي لا تبني على فواصل معلومة تماثل  
المسوخ المتولدة من نوعين من الحيوان ، أو من حيوان وإنسان . بيد أن  
هذه النغمات كلها ، التي تؤلف الانسجام ، ينقصها ذلك التماسك في التقدم  
الذي لا يوجد إلا في الصوت المعنى للميلوديا ، والذي يتحرك في تنغمات .  
فـ « الباص » الأدنى يتحرك ببطء أشد ، وصعوده ونزوله يتم في درجات  
كثيرة ، في الثلاثيات والرابعيات والخماسيات ، لافي فارق النعمة الواحدة .  
وهذا البطء في السلم له ما يناظره في العالم الفزيائي . وأسرع منه النغمات  
العليا ، التي تناظر عالم الحيوان .

والميلوديا ، التي تكشف عن فكرة متماسكة من البداية حتى النهاية ،  
تتماثل أعلى درجات تحقق الإرادة الموضوعي ، وتماثل الحياة العاقلة وسعى  
الإنسان . وكما أن جوهر الإنسان يقوم في سعى إرادته سعياً يكمل حيناً  
بالبجاح ، وحيناً آخر ينتهي بالاختفاق ، حتى إن حياة الإنسان لتمضي بين

تحقيق وإخفاق ، ورضا وسخط ، فكذلك الميلوديا هي سير من النعمة-  
الأساسية في طرق متعددة ملتوية أحياناً ، مستقيمة أحياناً أخرى . فالميلوديا  
تعبر عن السعى المتعدد للإرادة . والكشف عن الميلوديا وعن الأسرار  
العميقة للإرادة والشعور الانسانيين هو عمل العبقريّة . والمؤلف الموسيقى  
يكشف عن الجوهر الباطن للعالم ويفصح عن الحكمة العميقة بلغة لا يفهمها  
عقله ، وشأنه في هذا شبيه بالماشى في نومه الذى يكشف عن أمور لا علم له  
بها وهو واع . ولهذا فإن الانسان ، في المؤلف الموسيقى ، منفصل تماماً عن  
الفنان ، على نحو أبرز منه عند أى فنان آخر .

وبما أن الانتقال السريع من الرغبة إلى إرضائها ؛ ومن إرضائها إلى رغبة  
جديدة- يؤدي إلى السعادة والرضا ، فكذلك نجد الميلوديات السريعة الخالية  
من الانحرافات الكبيرة - داعية إلى البهجة . أما المنافرات البطيئة  
الراجعة إلى النعمة الأساسية فانها تدعو إلى الأسى . والجمل القصيرة السريعة  
في الموسيقى الراقصة تتحدث عن السعادة ؛ أما الجمل الطويلة الكبيرة من  
نوع الأَعْجَل الجليل *allegro maestoso* فتدلل على سعى نبيل نحو هدف بعيد  
والأَمْهَل *adagio* يتحدث عن الأَلْم الذى يعاينه سعى عظيم نبيل يزدري .  
كل سعادة تافهة . ما أروع تأثير المقام الكسير *majeure* والمقام الصغير  
*mineure* فالأداجيو يبلغ في المقام الصغير منزلة التعبير عن الأَلْم العظيم  
ويستحيل إلى عويل يهز السكيات .

غير أنه يجب ألا ننسى ، ونحن نذكر كل ألوان التماثل بين نعمات-  
الموسيقى وبين العالم الطبيعي ، أنه ليس تمت ارتباط بين الموسيقى وبين ظواهر  
العالم ؛ لأن الموسيقى ، لاتعبر عن ظواهر العالم ، بل عن جوهر الوجود  
الباطن ، عن الشيء في ذاته ، عن الإرادة نفسها . فالموسيقى لاتعبر عن هذا

السرور أو ذاك ، عن هذا الألم أو ذاك ، عن هذا الضيق أو الفرج أو ذاك ، عن هذا الرضا أو ذاك ، إنما تعبر عن السرور بما هو سرور ، والألم بما هو ألم . والضيق في ذاته والفرج في ذاته والرضا في ذاته . وهذا هو السبب في أن خيالنا يهتز بسهولة . فالموسيقى إذنب إنما تعبر عن جوهر الحياة وجوهر أحداثها لأعن أحداث معينة جزئية .

ولهذا فإن الموسيقى التي تتمسك بالنص والحوادث تمسكاً شديداً هي موسيقى أخطأت هدفها . وهذا خطأ لم تبرأ منه موسيقى كما برئت موسيقى روسيني Rossini ، ولهذا نجد موسيقاه تعبر بلغة واضحة صافية لا تكاد تحتاج إلى كلمات ونصوص ، وتستطيع بالآلات وحدها أن تحدث كل آثارها .

ووفقاً لذلك نستطيع أن نقول إن الموسيقى والطبيعة تعبيران مختلفان عن شيء واحد هو إرادة الحياة . والموسيقى لغة عامة كل العموم ، موقفها من التصورات العامة كموقف هذه من الأشياء الجزئية . غير أن عمومها ليس ذلك العموم الأجوف الذي للتجريد ، بل هو من نوع مختلف تماماً ، إذ هو مقرون بتميز واضح كل الوضوح . إنها تشبه الأشكال الهندسية والأعداد التي هي الأشكال العامة لكل موضوعات التجربة الممكنة ويمكن تطبيقها عليها بطريقة قبلية . وكل ألوان السعي والتأثر والتعبير عن الإرادة ، وكل الأحداث الجارية في باطن الإنسان ، يمر عنها بالميلوديات العديدة اللامتناهية الأنواع ، لكن في عمومها ، في ذاتها - لا في مظاهرها ؛ في كيانها الروحي الباطن ، لا في جسميتها . وهذا يفسر لنا لماذا كانت للموسيقى المصاحبة للمناظر أو الأحداث أو البيئات أو الكلمات أبلغ تفسير لهذه الأمور ، يوضحها . ويزيد في تأثيرها . « لأن الموسيقى فن لا يلبث أن يكشف عن موارده وقوته الكبرى : فسرعان ما تجعلنا الموسيقى ننفذ إلى الأعماق النهائية



الخفية في العاطفة المعبر عنها بالألفاظ أو الفعل الممثل في الأوبرا ، وتزيل النقب عن طبيعتها الحقيقية وجوهرها الصحيح ، بل وترفع السجاف عن روح الحوادث والوقائع نفسها ، بينما المسرح لا يقدم لنا غير الغطاء والجسم ، ولهذا فإن تعبير الموسيقى يبلغ أوجه حينما يخلو من الألفاظ والمناظر والافعال وهو ما يتحقق في السيمفونيات على الوجه الاتم. فسيمفونية من سيمفونيات بهوفن مثلا ، نرى فيها خليطاً هائلاً من الأصوات ، لكنه يقوم مع ذلك على أكمل نظام ، ونرى فيها تضالاً عنيفاً ينجل من بعد إلى أجل انسجام . وهى من أجل هذا أجمل وأدق تعبير عن طبيعة الحياة التى تدور فى خليط عجيب من الصور الانهائية ، وتحفظ بكيانها بواسطة فناء للصور مستمر . وفيها نسمع أصوات جميع العواطف والانفعالات التى يمكن أن تختلج فى النفس الانسانية لكن بطريقة مجردة ، وكأنها عالم من الارواح الخالصة قد خلا من كل مادة أجل ، إننا نميل دائماً إلى الترجمة عنها فى صور محسوسة ، فيضفى الخيال عليها لباساً من الواقع ويخلع عليها اللحم والعظام ؛ ولكن هذا ليس من شأنه أن يجعل فهمنا لها أحسن ، ولا تذوقنا أكمل ، بل بالعكس ، نحن نحملها حينئذ بأشياء غريبة عنها ، تشوهها وتدنس طهارتها . فمن الخير لنا إذن أن نتذوقها خالصة طاهرة كأصوات مجردة من كل لباس محسوس .

وتذوقنا للموسيقى يتم دائماً فى الزمان وبواسطة الزمان ، بغض النظر عن المكان والعلية ، أى لا ندركها بالذهن ، لأن الأصوات تحدث أثرها الجمالى بتأثيرها الخالص دون أن نكون فى حاجة إلى الارتفاع إلى مصدرها وعلتها ، كما هى الحال فى العيان . فنحن نحس بتأثيرها ، ونشعر بما لهذا التأثير من متعة عظيمة ، ونجدها ترت فى أسماعنا وكأنها صدى انفرادوس مألوف لدينا ، ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نعلمها ونفسرها . والعللة فى ذلك أنها تصور لنا كل الحركات الخفية التى تهز بها كياننا ، دون ما يصاحبها

في الحياة الواقعية من آلام وعذاب ، وإنما هي حركات خالصة من كل إرادة ،  
وإن كانت تعبيراً عن كل الارادة .

ولما كانت الموسيقى لاشأن لها بالتصورات المجردة ، لأنها بعيدة عن  
جوهرها ، فإن المضحك بعيد عن نطاقها ، لأن المضحك يقوم على أساس  
عدم التناسق أو على المفارقة بين الامتثال وبين التصور المجرد . ولهذا  
لا توجد موسيقى مضحكة . فالارادة - والموسيقى تعبير عنها - جادة دائماً .  
وبفضل الموسيقى تسمو عواطفنا ، وبالتالي تملأ أهمية صور الحياة والفن .  
لأن الموسيقى تصور جوهرنا الباطن وتجعلنا ندركه . ومن هنا سحر  
الموسيقى الذي يهز قلوبنا .

إن مذهب شوبنهور في الموسيقى يتلخص في هذه العبارة التي قالها :-  
« إن الموسيقى ميلوديا ، كلماتها العالم كله » .

## نيتشه والموسيقى

آراء نيتشه في الموسيقى متناثرة في مختلف كتبه لا يضم شملها فصل ولا كتاب ، ولا تنفرد بنفسها ، بل ترتبط بعرضه وتحليله لموسيقى فاجنر أو غيره من الموسيقيين . وأهم ما لدينا في هذا الباب ما نجده متفرقاً في كتاب «نشأة المأساة عن روح الموسيقى» ثم في كتبه الثلاثة عن فاجنر وهي : «رثسرد فاجنر في بايروت» ، ثم «قضية فاجنر» ، و« نيتشه ضد فاجنر » . ولقد تطورت آراء نيتشه بعض التطور ، وإن كان الحيط الحادى فيها كلها واحداً ، وأعنى بذلك أن الموسيقى فن يعبر عن الروح الديونيزوسية في مقابل الروح الأبولونية : والروح الأولى هي روح السكر والعريضة ، روح الفزع ، والتوثب ، والانطلاق العامر والشوق الغامر ، روح الاندفاع والتمرد والثورة ؛ أما الروح الأبولونية فهي روح الوضوح والنور والنصاعة والهدوء والأتران . والروح الأولى ، أعنى الديونيزوسية ، هي روح الطبيعة الأولية التي تندثق عن حضن الطبيعة لإنها جماع غرائز الطبيعة وقواها .

ونيتشه يتصور فاجنر - في مرحلة إعجابه به - ممثلاً لهذه الروح الديونيزوسية ولهذا يصف فاجنر في كتابه «رثسرد فاجنر في بايروت» بأنه كان يهدف إلى جعل كل ما في الطبيعة يتكلم ، حتى تلك الأشياء التي لم ترد من قبل أن تتكلم ، ذلك لأن فاجنر لا يعتقد أن في الطبيعة شيئاً أخرس أبكم ، ولهذا نراه يطلق الفجر والغابة والضباب والأغوار والقمم وقشعريرة الليل وضوء القمر - من صحتها ويجعلها تنطلق بالأغنام الرائعة التعبير النافذة المعانى . فإذا قال الفيلسوف - ويقصد به شوبنهور - إن نمت بإرادة تنزع إلى الوجود ، في الطبيعة الحية وغير الحية ، فان الموسيقى ( م ١١ - الادب الأوربى )

نضيف إلى ذلك : « وهذه الإرادة تريد في كل مراتبها وجوداً رناناً  
ذا نغمات » .

لقد كانت الموسيقى قبل فاجنر ضيقة الحدود ، لأنها كانت تقتصر على  
أحوال ثابتة في الإنسان ، هي ما يسميه اليونانيون باسم الايثوس Ethos  
أي الطباع . وإنما بدأت الموسيقى بفضل بيتهوفن تترجم عن الوجدان  
( البائوس ) ، عن الإرادة الانفعالية ، عن الأحداث الدرامية في باطن الإنسان .  
كان يتطلب من الأنغام أن تكشف عن حالات محددة واضحة ، وكان  
يتطلب من تشابه الصورة وامتدادها أن تعطى للسامع المعنى الذي يستهدفه  
من الموسيقى . ثم جاءت خطوة أخرى بأن كانت الحالات المتعارضة تدخل  
في التعبير الموسيقي الواحدة تلو الأخرى ، وعن طريق التعارض تحدث الأثر  
في النفس . وخطوة ثانية تمت بأن أصبح في القطعة الواحدة تعارض بين  
الطباع والأحوال فيما بين بعضها وبعض ، مثلاً بالتنازع بين موضوع ذكوري  
وآخر أنوثي . ولكن هذه الخطوات كلها كانت خطوات بدائية أولية  
ساذجة . ثم جاء بيتهوفن فجعل الموسيقى تتكلم لغة جديدة ، هي لغة  
الوجدانات التي كانت محرمة من قبل . غير أن فنه انبثق من قوانين فن  
الطباع واصطلاحاته ، وكان عليه أن يبرر نفسه في مواجهته ؛ ولهذا فان عمله  
الفني ينطوي على صعوبة ذاتية فيه وغموض . ولهذا بدا وكأن بيتهوفن قد  
وضع لنفسه هذه المهمة الحافلة بالتناقض ، مهمة جعل الوجدان يترجم عن  
نفسه بأدوات الطباع . غير أن هذا التصور لم يكف إطاراً لأعمال بيتهوفن  
العظيمة الأخيرة ولهذا اضطر إلى اتخاذ وسيلة جديدة للتعبير عن التوتر  
الهائل في وجدانه ، وذلك بأن أخذ نقطاً مفردة في مسار طيرانه ، وأشار  
إليها بإشارات محددة ، حتى يمكن تقدير الخط العام من جانب السامع . ومن  
الناحية الخارجية أخذ هذا الشكل الجديد صورة تجميع أو تأليف بين قِطع

نغمية مختلفة ، كل منها يبدو في الظاهر أنه يعبر عن حال ثابتة ، ولكنه في حقيقة الأمر يعرض نظرة في التطور الدرامي للوجدان .

وجاء فاجنر فبذل قصارى جهده لاكتشاف كل الوسائل المؤدية إلى خدمة الموضوع ؛ ومن أجل ذلك كان عليه أن يتخلص من كل مضايقات الموسيقى التقليدية وادما آتها ، وأن يجعل موسيقاه تعبر بكل جلاء عن عملية الوجدان والشعور . فاذا نظرنا إلى مافعله في الموسيقى وجدناه يشابه مافعله في ميدان الفنون التجسيمية مكتشف المجاميع الحرة . وكل الموسيقى السابقة ، إذا ما قورنت بموسيقى فاجنر ، تبدو متحجرة أو فزعة ، وكأنه لا يخلق بالمرء أن يشاهدها من جميع النواحي . لقد كان فاجنر يمسك لكل درجة ولكل لون في الشعور بكل شدة وتحديد ، وكان يمسك بالانفعال الدقيق والمتوحش على السواء دون قلق ولا جزع . ولهذا فان موسيقاه ليست غير محددة أبداً ؛ بل كل ما يتحدث بها ، سواء أكان إنساناً أم طبيعة يملك وجداناً واضح الفردية والشخصية ، والعاصفة والنار كلتاها تأخذ عنده قوة الارادة الشخصية .

غير أن هذا المدح الذي ساقه نيتشه لفاجنر سنة ١٨٧٦ سيرجع عنه في سنة ١٨٨٨ ، فقد أخذ حينئذ على موسيقى فاجنر ما أخذ سماها فسيولوجية لأن علم الجمال في نظره ليس إلا فسيولوجيا تطبيقية . ذلك أن موسيقى فاجنر تضغط على أنفاسه حين يسمعها ، فلا يستطيع التنفس بسهولة ؛ وسرعان ما يتمرد قدمه عليها ، حتى أصبح في حاجة إلى ملابس جيراندول لسماح موسيقى فاجنر ! فان ما يطلبه جسم نيتشه من الموسيقى - ولا يقول نفسه لأنه ليس ثم نفس ! - هو التخفيف ، بمعنى أن تسرع الوظائف الحيوية في أداء عملها عن طريق إيقاع خاص .

فإذا ما انتقلنا إلى آراء نيتشه في أنواع الموسيقى وصلاتها بالمرح ، وجدنا أولاً فكرة الصلة بين المأساة وبين الموسيقى ، وهي التي كرس لعرضها كتاب « نشأة المأساة عن روح للموسيقى » . وهنا نراه يقول إن للموسيقى هي المثال الحقيقي للعالم ، بينما الدراما ليست إلا ظلاً وشبحاً له . والموسيقى والأسطورة الأسيانية كلتاها تعبير عن الملكة الديونيزوسية عند شعب من الشعوب ، ولا تنفصل الواحدة عن الأخرى وكلتاها تنشأ عن ميدان فن يتجاوز نطاق الروح الأبولونية ، ويشير منطقة من الانسجيمات البهيجة يختفي فيها التنافر والنشاز ، وتختفي صورة العالم المروعة .

أما الأوبرا فنيتشه يرى فيها علامة انحلال الحضارة ، ومظهر من مظاهر الحضارة أو الثقافة الأسكندرانية ، أي المنحلة الشكلية الجوفاء . ذلك لأن الأوبرا من عمل الرجل النظري ، والهاوى الناقد ، لامن عمل الفنان الخالق ؛ إنها ظاهرة من أغرب ظواهر الفنون كلها . لأن الأوبرا تقوم على أساس فكرة أن الكلام أسمى من الانسجام ، وهذه الفكرة الجاهلة المضادة للموسيقى هي التي جمعت الأوبرا تنشأ على أساس الجمع بين الموسيقى والصورة والكلام ، وتبعاً لها قامت المحاولات الأولى في الأوساط الأرستقراطية الهاوية في فيرننتسه بوضع الصور الأولية للأوبرات . وهكذا نرى أن الذين لا يحسنون إدراك العمق الديونيزوسى للموسيقى يحولون المتعة الموسيقية إلى تفهم عقلى لخطابة الانفعال المؤلفة من الأصوات والكلمات ولأنهم لا يستطيعون الارتفاع إلى مدى الكشف ، فإنهم يستعينون بالميكانيكيين والمزخرفين .

« إن الأوبرا لا تقدم لنا التعبير عن ذلك الألم الإيليجى الذى تسببه خسارة لاسبيل إلى تعويضها ؛ بل تقدم لنا متعة سهلة بأوضاع مثالية خيالية » .

وبالجملة فإن حملة نيتشه على الأوبرا راجعة إلى أن الأوبرا تشوه الطابع  
الأصيل الحقيقي للموسيقى ، وهو الروح الديونيزوسية ، روح القلق والجزع  
والآلم والنشوة والتمرد والانفعال الغامر .

وقد كان نيتشه يرى أن الروح الديونيزوسية هي التي يمكن من جديد  
أن تعطى للحضارة دماً جديداً . ومن هنا فانه لما رأى فاجنر لا يحقق هذه  
الروح ، خصوصاً في أوبراه الأخيرة برتسيفال ، فانه تمرد عليه . إن الفن  
عند نيتشه قدرة على التحويل ، وهو تعبير عن الإرادة الميتافيزيقية ولهذا  
تراه يطالب الموسيقى بأن تقوم باحداث هذا التحويل الحضارى في نفوس  
الناس . ولقد قال في هذا الصدد : « حينما أتصور أن بضع مئات من الناس  
في الجيل المقبل سيدركون من معانى الموسيقى ما أنا أدركه ، فأنى أتوقع  
قيام حضارة جديدة تماماً » ( « مجموع رسائله » ، ج ٢ ص ٢٧٦ ) . لكنه  
رأى في بايرونيت عكس ذلك تماماً: رأى انحلال الفن لأنه لم ير في فن فاجنر  
أقل ذرة من الوحي والتحول اللذين طالب الموسيقى بأن تحققهما في الناس .  
ولهذا قال إن إنتاج فاجنر إجهاض ، لأنه مزيج نحيف مختلف الأجزاء  
من عدة فنون . لقد أتجه فاجنر إلى إنتاج فن للججمهور ، ونيتشه يرى أن  
الموسيقى الجيدة والفن الممتاز لا يمكن أن يكون لهما جمهور ، حتى إنه كان  
حين يسمع أن مسرحية ما ظفرت بالنجاح فانه يشك فوراً في قيمتها ، وإذا  
سمع أنها أخفقت فانه ينظر فيها بعناية واهتمام .

وكان نيتشه يكره الموسيقى الرومنتيكية بخاصة ، فقال : « لقد بدأت  
بأن حرمت كل موسيقى رومنتيكية تحريماً أساسياً مبدئياً ؛ إنها فن قابض  
كثير الإدماء غير محدود الاتجاه ، يقضى على صلابة الروح وانبساطها ؛  
ويستزيد من النوازع الغامضة والشهوات المنتفشة . . . إن هذا اللون من

الموسيقى يضعف الأعصاب ويصيب المرء بالوفاة والفتور ، ويشيع روح التخلف ، وأنوثته الخالدة تجذبنا إلى أسفل . . . لقد انصب غضبي منذ زمان بعيد على الموسيقى الرومنطيقية ورحت أحذر منها ؛ وإذا كنت لأزال أمل شيئاً من الموسيقى ( ونيته كان يكتب هذا الكلام في سنة ١٨٨٦ أي في أخريات حياته الواعية ) ، فإن ذلك على أمل أن يوجد في المستقبل موسيقار جهور ، مرهف الوجدان ، شريف ، جنونى النزعة ، وافر الصحة جداً ، لكي ينتقم من تلك الموسيقى الرومنطيقية انتقاماً يكتب له الخلود ( مؤلفاته ٣ : ٧ ) . ومن هنا نراه يعد الموسيقى الرومنطيقية الألمانية موسيقى من الدرجة الثانية ( ٧ : ٢١٢ ) بعد الموسيقى الرائعة التي أبدعها موتسارت بما تمتاز به من أحلام رقيقة ، ولذة صبيانية بما هو عيني ، وتهذيب للقلب ، ونزوع إلى ماهو مزوق محبوب مرصص مثير للعبارة ؛ وبعد موسيقى بيتهوفن التي كانت بمثابة جسر بين روح رخوة تنكسر باستمرار وبين روح شابة نضرة متطلعة دائماً إلى المستقبل . إن الحركة الرومنطيقية في الموسيقى كانت حركة سطحية طابرة . فإذا تعنى بالنسبة لنا « أوبرون » و « فرايشوتس » لفيبر ، أو حتى « تانهويزر » لفاجنر ، إنها موسيقى مبهورة الأنفاس ، عني عليها الزمن . ولم يكن في هذه الموسيقى الرومنطيقية من فن الموسيقى أكثر مما يصلح للمسرح ولجمهور ؛ ولا محل لها بين الموسيقيين الحقيقيين . ونيته كان يرى أن الموسيقى المسرحية ضرب رخيص من الموسيقى ، إنها لا معنى لها ، إنها مجرد موسيقى رديئة .

وفي ختام هذا الحديث عن الموسيقى في نظر نيته يخلق بنا أن نورد بضع عبارات رنانة مما هو معهود عند نيته الذي كان يلذ له دائماً أن يتكلم بأجمل القصار التي هي بمثابة جوامع الكلم : قال :



إن الموسيقى تحرر الروح - بدون الموسيقى ستكون الحياة خطأ -  
الموسيقى لا يمكن أبداً أن تكون واسطة ووسيلة - الموسيقى ترفع المدينة  
مثلاً يرفع ضوء الشمس ضوء المصباح - الموسيقى تخلق التفكير - الموسيقى  
العظيمة ليس لها أبداً جمهور - إن الإنسان كله مظهر للموسيقى -  
القديس والموسيقار العظيم إنما هما تكراران للعالم - الموسيقى تتحدث من  
قلب العالم - الموسيقى الحقة قطعة من القدر والناموس الأول - الموسيقى  
امرأة - الموسيقى عند النساء شكل من أشكال الحساسية - كبار الموسيقيين  
كلهم متوحدون

## هرمن كوهن والموسيقى

الموسيقى عند هرمن كوهن ، مؤسس مدرسة ماربورج الكنتية الجديدة والمتوفى سنة ١٩١٨ ، تعبير عن الوجدان الجمالى الخالص ، بمعنى أنها ليست تعبيراً عن الطبيعة ولا عن الإنسان . وذلك أن الموسيقى ليس عندها طبيعة ولا عالم أخلاقي بوصفها موضوعات ونماذج للخلق الموسيقى . ولهذا فإنها تصرف النظر عن الإنسان ، وعن طبيعة الإنسان ، ولا ترى أن تمت نموذجاً أعلى في السماء ولا على الأرض ، بل هي لاتعترف بوجود سماء ولا بوجود أرض ، ولا بوجود إنسان . ومعنى ذلك هو أن الموسيقى تتخلص من كل العلائق التي تربطها بالإنسان وبالطبيعة وتتجرد منها .

فلننظر في الأحوال التي يتم فيها الخلق الموسيقى . هنالك نجد أولاً حس السمع ، وهو حس يعارض صفاء الوجدان ، لأنه يتطلب المعرفة ، ولكن الموسيقى تحاول أن تنأى بنفسها عن كل معرفة من أجل أن تخلص للوجدان الخالص . فكيف يمكن الوصول إذن إلى صفاء الوجدان ؟ ولكن لا محل لهذه المشكلة إذا أدركنا أنه لاتعارض بين الوجدان وبين المعرفة ، والدليل على ذلك أن الموسيقى احتلت مكانة خاصة في تاريخ الرياضيات . وتفسير ذلك أن مضمون حس السمع يتوقف على تحديدات رياضية :

غير أن الإحساس السمعي وإن كان بداية شروط الموسيقى ، فليس هو غير الوسيلة إليها . ولهذا يجب أن ننظر في عنصر آخر تتوقف عليه الموسيقى ، ألا وهو الزمان . والزمان تعاقب وتوال . وهذا التوال لا بد له من نظام ، وهذا النظام هو الإيقاع . فالإيقاع عنصر أساسي في الموسيقى

وأهمية الإيقاع بالنسبة إلى صفاء الوجدان تتعلق بالصلة بين الإيقاع والزمان. فالإيقاع هو الجمع والتنظيم للعناصر مع مراعاة تكرارها. غير أنه ليس العامل أو المبدأ الوحيد في هذا للتنظيم، بل لابد أن نحسب — إلى جانبه حساب الوزن والإسراع *tempo*. فإذا يميز الإيقاع من الوزن والإسراع؟ إن الصورة الأولى للإيقاع هي التنظيم الدوري للعناصر تنظيمياً يتم عن طريق التكرار. ولكن الإيقاع يتجه دائماً إلى أعلى، وبهذا يتجه نحو المستقبل وهذا التوقع المميز الحقيقي للإيقاع وهو الذي يميزه من الإسراع والوزن وبه يحقق الإيقاع دوريته. فالدورية لا تتم على نحو مفاجيء وكأنها شيء عارض، بل لابد أن تكون متوقعة. فتوقع الدورية هو الإيقاع أو قانون الإيقاع. والوزن من نتاج هذا الإيقاع.

ولقد أوضحنا حتى الآن أقسام الإيقاع، وبقي علينا أن نحدد كيفية لحظاته، وهذه الكيفية هي النغمات، وهذه الصفة تكون النغمات هي عناصر الموسيقى: والنغمات صور مركبة تناظر أعداداً تدل على النسب. وعلى هذه النسب تقوم الفواصل.

وهنا نصل إلى الميلوديا: والميلوديا تتوقف على الهارمونيا: وهي أساس القانون الشخصي الذي يميز عبقرية من عبقرية أخرى: ولهذا فإن الموسيقى يجب أن يكون له لون خاص من الميلوديا.

ولنظرننا في تطور الموسيقى الحديثة لوجدنا أن ذلك التطور بدأ من الاوراتوريو *oratorio*، وهو موسيقى قائمة على الأسرار والكلمات الدينية ويدين بوجوده لعلمين عظيمين هما هيندل وباخ. وأهميتهما في تطور الموسيقى بالغة: فلو لم يوجد لما وجدت الأوبرا العظيمة، بل ولا الموسيقى الآلية العظيمة. وكلاهما يقف إلى جانب الآخر مثلما يقف جيته إلى جانب شار

ولم يضررها أن يكون الطباقي والتسلل (السكرانترابنكت والفوج) قد وصلتا إلى درجة عالية من الكمال ، بل زاد ذلك من قدرتهما في الموسيقى ثم ينمو الأوراتوريو عند هايدن فيتخذ طابعاً جديداً إذ تحمل الطبيعة عنده محل الألوهية في الأوراتوريو ، ولكن هذا لا يمنع من وجود نزعة دينية قوية حتى في هذا التجديد للخلقية .

والأوراتوريو هو الذى أفضى إلى الأوبرا سواء في ألمانيا وفي إيطاليا . وعلى الرغم من الصلة الواضحة بين الأوبرا والدراما ، فيجب أن نميز بينهما تمييزاً دقيقاً . فإن الفعل من شأن الموسيقى ، بينما هو جوهر الدراما . والدراما تتضمن فلسفة ، أما الأوبرا فليس فيها فلسفة ، ولا تحاول أن تتفلسف . وأول الرواد في ميدان الأوبرا هو جلوبك ، الذى أدرك العنصر الغنائى في المسرحيات اليونانية وأراد أن ينميه . ومن هنا جاءت أوبراته أوبرات غنائية ، Iyriques ، على العكس من أوبرات خليفته موتسارت الذى ألف أوبرات درامية .

وموتسارت تأثر بشيكسبير ، ولكنه لم يرد أن يصنع كوميديات ولا تراجيديات . لقد انصرف عن هذا التعارض بين الأسيان الهزلى ، وعاد إلى اللحظات الأولية للجهال فى السامى وفى الفكه humour

وهنا يعود السؤال الذى طرحناه من قبل عند الحديث عن شوبنهور والموسيقى ، وهو : هل يمكن أن تكون للموسيقى مضحكة ؟ وهل الهزلى يصلح أن يكون موضوعاً للموسيقى ؟ وقد رأينا كيف أن شوبنهور أنكر ذلك تماماً ؛ أما هرمن كوهن فبرى أن حل هذه المسألة يتطلب الدقة فى تحديد معنى صفاء الوجدان . إن الصفاء هو الوساطة المنهجية ، وهو فى الوقت نفسه الشاهد على الكمال . وموتسارت أسقط الهزلى من موسيقاه ، ولكنه

وضع مكانه الفكاهة *humour* والشخصيات التي يقدمها وتبدو في الظاهر أنها هزلية ليست في الواقع كذلك ؛ وحتى شخصية باباجينو المشهورة . ليست شخصية هزلية ، بل فكهة فحسب . والأمر كذلك بالنسبة إلى شخصيات زفاف فيجارو ، فياعدا سوزان .

وكانت أوروبا « الناي الساحر » لموتسارت بمثابة نشيد البلشون لهذا النوع من الأوبرات ، ففيها الفكاهة على أشدها ، ولكن ما هو سام قد ازداد مع ذلك تألقاً . غير أن التوتر الدرامي لم يعد بالقوة التي نراها في أوبرات موتسارت السابقة .

وبعد أن فرغ كوهن من تحليل الموسيقى المرتبطة بالغناء في الأورتوريو والأوبرا والأغاني *Lieder* ، انصرف إلى دراسة موسيقى الآلات . والموسيقى قد صارت بفضل موسيقى الآلات فنا مستقلا عن الغناء . وقد تم ذلك بفضل بيتهوفن ، فهو الذي أبدع الموسيقى المطلقة ، أي الموسيقى المتحررة من الغناء . ويميز فيه أمران خصوصا : الأول صوت الطبيعة ، ولا نقصد بذلك ما يقصد به في رسم الطبيعة في ميدان الرسم . ذلك أن العاصفة مثلا في السميفونية الريفية ليست مجرد محاكاة للطبيعة ، بل قيمتها هي في أنها تعبير عن انهيار العالم . وبيتهوفن حينما يعبر عن مظاهر الطبيعة وأحداثها لا يعبر عنها كأحداث وظواهر ، بل كتعبيرات عن الطبيعة الكلية في مجموعها . والأمر الثاني الذي يتميز به فن بيتهوفن الموسيقى هو عودته إلى الأغاني الشعبية *Volkslieder* فمثلا في السوناتا للبيانو في مقام أوت الكبير المؤلف رقم ٥٣ ، وخصوصا في *Appassionata* ، عمل رقم ٥٧ ، نجد أن موضوع الجملة الموسيقية الأولى مأخوذ من الأغاني الشعبية . وهذا الاستقاء من معين الأغاني الشعبية ظل ملازما لبيتهوفن حتى آخر حياته .

وفن بيتهوفن فن يجمع بين السامى والفكك على نحو أصيل . وفضله الأكبر فى أنه حرر الموسيقى من الأوبرا ، بحيث جعل الموسيقى مستقلة بنفسها قائمة بذاتها ، فدفعها إلى أعلى مقام من صفاء الوجدان .

وهنا تأتي مشكلة الكورس فى السمفونية التاسعة ، وكثيراً ما أثبتت لأن الكثيرين يرون فى هذا الكورس تشويهاً للموسيقى المطلقة التى استهدفتها بيتهوفن فى سمفونيائه التسع - فكيف جاء إذن وشوه هذا الصفاء وهذا الاستقلال بأن أدخل الصوت الغنائى ، الكورس ، فى هذا الصنع الباهر من الألحان الخالصة ؟! وليس هنا مجال التوسع فى شرح هذه المشكلة التى سبق أن تعرضنا لها فى مؤلفات عديدة ، وإنما ندلى هنا برأى هرمن كوهن .

يقول كوهن إن الموسيقى عند بيتهوفن قد صارت موسيقى مطلقة ، لأنها تخلصت نهائياً من الغناء . فإن بيتهوفن لم يخلص الموسيقى من الغناء نهائياً . والناس يسوقون شاهداً على هذا - الكورس الختامى فى السمفونية التاسعة . غير أن بيتهوفن حاول مراراً أن يحدف هذا الكورس منها ، وأن يستبدل به جملة موسيقية آلية خالصة . ولكن هل حاول بيتهوفن مثلاً أن يتنكر لأوبراه « فيدليو » Fidelio أو يتحلل من « القداس الحافل » Missa Solemnis وفيه يلعب الصوت الإنسانى دوراً خطيراً عن طريق الكورس الذى يكاد يعدل الموسيقى نفسها ؟ كلا ، إنه لم يفعل ذلك ؛ غير أن هذا وذاك لم يضر موسيقاه المطلقة . ويرى هرمن كوهن أن الكورس الختامى فى السمفونية التاسعة لم يؤذ الموسيقى المطلقة فى شيء ، ولم يصعبها بأى ضرر ، لأن الكورسات شأنها شأن الأصوات السوليست ينبغى أن تتجاوز نطاق الآلات ، كما هو مشاهد فى « القداس الحافل » .

— ١٧٣ —

إن الموسيقى المطلقة هي تلك التي تتحرر من سيطرة الدراما . واللاؤبرا خاضعة لهذه السيطرة ، كما هو مشاهد عند موتسارت ، بالرغم من تفوقه الموسيقى الهائل . ولا بد من التحرر من هذه السيطرة إن أريد للموسيقى أن تكون مطلقة : وهذا هو الدور العظيم الذي لعبه بيتهوفن في تاريخ الموسيقى : لقد حرر الموسيقى من سلطان الدراما .

وبهذا استطاع أن يحقق الجوهر الحقيقي للموسيقى في نظر هرمن كوهن ألا وهو صفاء الوجدان الجمالي

## أشبينجلر والموسيقى

على العكس مما يذهب إليه للمفكرون السابقون ، يرى اشبنجلر أنه لا محل للثفرقة بين فنون للسمع وأخرى للعين . والقرن التاسع عشر هو وحده الذى غالى فى إبراز الأحوال والشروط الفسيولوجية للتعبير والإحساس . ولكن الحق هو أن صورة « تغنى » يرسمها لوران أو فاتولا تتوجه إلى العين الحسية ، كما أن موسيقى الأفلاك منذ باخ لا تتوجه إلى الأذن الحسية . والعلاقة القديمة بين العمل الفنى وبين عضو الإحساس هى علاقة بسيطة أكثر مما يتخيل حتى الآن . فنحن نقرأ « عطيل » « وفاوست » ، وندرس التقسيات للموسيقية ، ومعنى هذا أننا نفسرها لتحدث فينا الأثر الروحى الخالص الصادر عن روح هذه الأعمال الفنية . فهنا نداء مستمر من الحواس الخارجة إلى الحس الباطن ، إلى الخيال الفاوستى . وبالجملة ، فإن الأصوات ، شأنها شأن الخطوط والألوان ، هى أشياء ممتدة محدودة ، عددية ؛ والانسجام ، والميلوديا ، والقافية ، والإيقاع - مثلها مثل المنظور والنسبة والظل والخط . ويمكن أن يكون بين نوعين من التصوير من الفارق والبعد أكبر بكثير جداً مما بين تصوير وموسيقى متعاصرين . وإن ثمت فنا واحداً يشمل منظرًا من رسم بوسان وأنشودة ريفية تعزف بموسيقى الغرفة ، أو لوحة يرسمها رمبرنت وموسيقى الأرغن عند بوكستيهود Buxtehude وباخ وأوبرات موتسارت . « فكلها تتكلم لغة شكلية واحدة ، بمعنى أنه أمامها تحى الفروق بين الوسائل البصرية والوسائل السمعية » .

والموسيقى وجدت منذ الأزل ، حتى قبل قيام الحضارة ، ونجدها حتى عند الحيوان . غير أن الموسيقى القديمة ذات الطراز العالى لم تكن إلا فناً



تجسيمياً للأذن ، ومن هنا استبعدت الموسيقى اليونانية الهارب المصري -  
ولعله كان ذا صوت شبيه بصوت السماو .

والموسيقى الصينية لا يفهمها الغربي ، ولا يستطيع أن يميز فيها بين المواضيع  
البهجة والمواضع المحزنة ؛ وكذلك الحال بالنسبة إلى الصيني نراه حين يسمع  
الموسيقى الغربية يحس بأنه بإزاء مارش . وهو نفس الشعور الذي يتولد عند  
الأجنبي حينما يرى الفن الأوربي عامة : سواء في الكاتدرائيات بتصاعدها  
المستمر إلى اللامتناهي ، أو في لوحات التصوير ، أو في مجرى الحوادث  
في المسرحيات . والموسيقى العربية هي الأخرى تبدو غريبة على الأوربي  
وعلى الصيني على السواء . ذلك أن الموسيقى ، شأنها شأن كل مظاهر الحضارة  
ومرافقتها ، تنبع من روح كل حضارة حضارة . وما دامت الحضارات تختلف  
كل واحدة عن الأخرى من حيث روحها ، فإن الموسيقى تختلف اختلافاً  
بيناً . وإن تمت بين الموسيقى العربية والأربسك العربي والشعر العربي من  
التشابه أكبر بكثير جداً من التشابه بين الموسيقى العربية والموسيقى الصينية  
أو الأوربية . ولما كان الرمز الأولى للحضارة الأوربية هو النزوع إلى  
اللامتناهي ، والرمز للحضارة العربية - بالمعنى العام الواسع الذي يستخدم  
به اشتينجلر هذا اللفظ بما يشمل الحضارة البيزنطية والفارسية والحضارة  
السامية بعامة - نقول إن رمز الحضارة العربية هو الكهف . فكذلك نجد  
هذا الرمز يتجسد في الموسيقى . فالمارش هو من نبع المكان اللامتناهي ، كما أن  
أرباع النغمات في الموسيقى العربية ينبع من رمز الكهف .

ولا بد لنا أن نميز في الموسيقى بين جانب المحاكاة ، وجانب التزيين .  
والجانب الأول هو الروح والمنظر والعاطفة ؛ والجانب الثاني ، أي جانب  
التزيين ، هو الشكل الدقيق والأسلوب والمدرسة الفنية . وأحدها يظهر فيما

نميز به بين موسيقى فرد وشعب وجنس ، والثانى يظهر فى قواعد التأليف الموسيقى . وفى أوروبا موسيقى تزيينية من الطراز العالى ، لا يمكن فصلها عن معمار الكاتدرائيات ، وتقرب من الاسكلائييه والتصوف . والطباق ( كونترابونت ) ( Contrepoint ) معاصر لطرار القوس الساندة arc - boutant فى المعمار . وهو معمار من الأصوات الإنسانية ، مثله مثل المجاميع التمثالية والألواح الزجاجية ، لا يفهم إلا بربطه بأقواس الحجر .

وإلى جانب هذه الموسيقى التزيينية نشأت فى القصور والقرى موسيقى محاكاة غير دينية ، هى موسيقى التروبادور والشعراء الغنائيين وكانت مجرد ميلوديات بسيطة تصاحبها آلات . وعنها نشأت حوالى سنة ١٤٠٠ ميلادية أنواع من التأليفات الموسيقية متعددة الأصوات ، هى الروندو rondo والبلاد Ballade

والمحاكاة أقرب إلى الحياة والاتجاه ، ولهذا تبدأ بالميلوديا . ورمز الطباق ينتسب إلى الامتداد ، ويفسر المكان عن طريق تعدد الأصوات . ومن هنا تنشأ ذخيرة من القواعد الثابتة الأبدية ، وذخيرة من الميلوديات الشعبية الباقية أبداً .

ومنذ عصر الباروك اتجهت الموسيقى إلى إيطاليا ، وفى نفس الوقت لم يعد المعمار هو الفن السائد ، بل بدأت مجموعة فنون خاصة تنشأ ، مركزها: الرسم بالزيت . وحوالى سنة ١٥٦٠ قام أسلوب بالسترينسا وأورلندو لاسو Lasso فانتهى عهد سيطرة الصوت الإنسانى فى الموسيقى ، لأنه لم يكن قادراً على التعبير عن السورة الحارة للنفس النازعة إلى اللامتناهى . وحلت محله مجاميع آلات النفخ والآلات الوترية . وفى نفس الوقت نشأ فى فيننسيا فن تشيانوس Ticiano فى التصوير . وهكذا نرى .

ان الموسيقى القوطية كانت معيارية وصوتية في آن واحد معاً ، بينما الموسيقى الباروكية كانت وضعية تعتمد على الآلات . الأولى تشيد ، والثانية تقصد .

هنالك نشأت مشكلة كبرى هي الامتداد بالجسم الرنان إلى اللانهائية ، أو بالأحرى إذابته في مكان رنان لا متناه . إن العهد القوطي في الموسيقى قد صنف الآلات إلى أسر ، وفقاً لفروقها الدقيقة المحدودة ؛ أما الآن فان الأوركسترا - وقد ولد في القرن السابع عشر - قد أبي أن يخضع لشروط الصوت الإنساني وظروفه ، وجعل هذا الأخير ، على العكس من ذلك ، خاضعاً للآلات الرنانة . وقد ناظر ذلك في الرياضيات اكتشاف التحليل الهندسي بفضل فرما Fermat الذي أيده التحليل الهندسي القائم على أساس الدوال ، والذي ابتكره ديكارت في هندسته التحليلية . وهنالك بدأ التمييز بين الآلات الأساسية والآلات التزيينية .

وعن الميلوديا والتزيين نشأ المقصد *motiv* مما أدى إلى نهضة روح الطباق في الموسيقى ونشأة التسلسل *fuga* على يد فرسكو بالدي *Fresco baldi* ( المتوفى حوالي سنة ١٦٥٤ ) ، ووصل إلى أوجه عند يوهان سبستيان باخ *Baeh* وبازاء القديس الصوتي والكلمات *motets* ولدت الأشكال الباروكية الكبرى المعتمدة على الآلات وحدها : مثل الاوراتوريو الذي وضعه كاريسي *Carissimi* ( + ١٦٧٤ ) والكنترات التي ألفها *Liadue* وأوبرات مونتفردى *Monteverdi* :

وهذه الأشكال الباروكية قد أنشأت في القرن السابع عشر مختلف أنواع السوناتات والمتابعات والسمفونيات ، والكونشرتو جروسو . وفي القرن الثامن عشر بلغت هذه الأنواع تمام قوتها على يد هيندل وباخ ، وأصبحت ( م ١٢ - الأدب الأوربي )

الموسيقى لاجسمية تماماً . وفي الوقت الذي اكتشف فيه نيوتن وليبننتس في سنة ١٦٧٠ حساب التفاضل والتكامل ، كان فن الفوجا في الموسيقى قد اكتمل . وفي الوقت الذي قام فيه أويلر Euler في سنة ١٧٤٠ بوضع الصورة النهائية لتجليل القائم على الدوال الرياضية ، كان اشتامتس Stamitz وأبناء جيله قد وضعوا الصورة النهائية الناضجة للتزيين للموسيقى : أعنى الجملة الرباعية الأجزاء ، منظوراً إليها على أنها انفعال لانهاى خالص .

وبقيت خطوة أخرى ، خطتها موسيقى الآلات الوترية ، بفضل السكمان وما يشابهها ويشتمق منها ؛ فإن السكمان هي أنبل آلة اخترعها وهذبها وأكتملتها الروح الأوربية ؛ ولعل هذه الروح لم تشعر بأعلى لحظات سموها إلا في معزوفات السكمان من رباعيات الأوتار وسوناتات السكمان . وموسيقى الغرفة أو الحجرة هذه هي التي بلغ بها الفن الأوربي في الموسيقى أوج نضوجه . وإن الموسيقى التي تعرفها كان ترتيني Tartini و نارديني Nardini وهايدين وموتسارت وبيتهوفن لهي وحدها التي يمكن أن تقارن في جلالها وروعها بروائع الفن اليوناني على تل الاكروبول .

وهكذا سادت الموسيقى الأوربية سائر الفنون ، فنفت تجسيم النحت ولم تعد تحتل غير فن القيشاني ، وهو فن موسيقى النزعة تماماً ، وقد ازدهر في أوربا في نفس الوقت الذي ازدهرت فيه موسيقى الحجرة . فبينما التجسيم القوطي ينشئ تزييناً معمارياً مطلقاً ، نجد أن الفلورا الصناعية التي أنشأها الروكوكو خاضعة تماماً للغة الموسيقى . ويكفي أن نقارن «فينوس الجائية» لأنطوان كوازفوكس Coysevox ( + سنة ١٧٢٠ ) بالأصل القديم الموجود في متحف الفاتيكان ، لنشاهد أن فينوس كوازفوكس صلتها بفينوس القديمة كصلة التجسيم الموسيقى بالتجسيم الخالص .

إن الموسيقى ، ابتداء من القرن السابع عشر ، قد بدأت « ترسم » بواسطة فروق آلية مميزة ، مثل التعارض بين الأوتار والآلات النحاسية ، بين الموسيقى الصوتية وموسيقى الآلات . وأصبحت تطمح إلى منافسة فن التصوير من تشيانو حتى بلاكست ورمبرنت . ذلك أنها كانت تضع صوراً . وذلك بأن تصف في كل قطعة موسيقية موضوعاً . ذا تنويعات على خلفية من الباصو المتصل ؛ فهذا هو أسلوب السوناتات من جبريللي (+ سنة ١٦١٢) حتى كورلي Corelli (+ سنة ١٧١٣) . وأخذت ترسم مناظر بطولية في الأناشيد الريفية cantates ؛ وصوراً ذوات خطوط ميلودية في « شكاة أريادن » تأليف موتفردى (١٦٠٨) .

وكبار الموسيقيين الألمان هم الذين وضعوا حداً لهذا الاتجاه الرسمي التصويري في الموسيقى . وعلى يدهم امتلكت الموسيقى قدرة مطلقة ، حتى أصبحت في القرن الثامن عشر هي التي تنحكم في التصوير والمعيار . واستبعدت الناحية التجسيمية plastiques بكل قوة من ميدان هذا العالم الصور ، عالم الموسيقى .

وهكذا نرى أن نظرية اشبنجلر في الموسيقى تنبع من نظريته العامة في الحضارة ومن فكرة روح الحضارة . فالموسيقى تعبير عن روح الحضارة ، عن رمزها الأولى ، وهذا الرمز وتلك الروح يختلفان تمام الاختلاف من حضارة إلى حضارة . ولا سبيل إلى فهم أية موسيقى إلا بردها إلا الروح الحضارية التي صدرت عنها ، ومن هنا يفسر عدم « تذوق » أبناء الحضارة الواحدة للموسيقى التي أنشأها أبناء حضارة أخرى . ولا بد من القول بالتوازي التام بين جميع ما أبدعته كل حضارة حضارة ، أيًا كان الميدان الذي ينتسب إليه . ولشكل من هذه الفنون والمبدعات منحى للتطور يبدأ

من ربيع فصيف فخریف فشتاء . ونشأة كل فن فن ، وتطوره ، ونهايته ،  
وتاریخ انقراضه وتحوله إلى فن آخر ، والسبب الذى من أجله وجد هذا  
الفن أو لم يوجد ، ساد أو لم يسد فى حضارة من الحضارات ، والعلّة فى تعلق  
هذا للموسیقار بنوع معين من النغمات أو الآلات - كل هذا لا يمكن تفسيره  
إلا بروح الحضارة التى ينتسب إليها هذا الفنان أو ذلك الفن ، وبرمزها  
الأولى . وليس لنا أن نطلب عللاً أخرى للتفسير غیر روح الحضارة . إن  
الأمر ليس أمر تقدم فى الزمان أو تطور فى مجرى التاريخ ، بل كل شىء مرده  
إلى روح الحضارة : فيها يفسر كل شىء

## ماهو الشعر « الحديث » حقاً؟

برهان من

### الشعر الألماني المعاصر

- ١ -

بين يدي الآن مختارات من الشعر الألماني منذ سنة ١٩٤٥ ، وهي تمثل إذن آخر نموذج في عالم الشعر ، ومعظم الشعراء فيها يتراوحون بين الثلاثين والأربعين ربيعاً ، فهم إذن في ميعة الصبا وفتاء السن ، وعانوا الأهوال من حرب ضروس أتت على زهرة الرجال وخلصت العمران . وفي قصائدهم تعبير عن الأزمة الطاحنة التي مرت بها بلادهم أثناء الحرب وبعيدها ، وعن النكبات والويلات التي أصابت نفوس أبناء أممهم ، وعن الثورة الخفية التي تعتلج في صدورهم ، وعن روح الزمن الحاضر . ومع هذا كله فلن نجد في شعرهم خروجاً على عمود الشعر الألماني بأوزانه وقوافيه إلا في القليل النادر . وحتى هذا القليل النادر قد نظمه أصحابه على هذا النحو ابتغاء الإطراف والتظرف لا الإجادة والتجديد . ولعل في هذا درساً بالغاً لمن يدعون اليوم التجديد في الشعر العربي عن طريق إطراح الأوزان والقوافي أو كسر تفصيلاتها على أنحاء شتى من الكسر والتزويق وإشاعة الاضطراب في الترتيب وماهو أدهى من هذا كله من ألوان العبث الشنيع الذي إن دل على شيء فعلى إفلاس أصحابه من كل ملكة شعرية .

ذلك أن الشعراء الأوربيين للعصرين (الشبان منهم والناضجون الكهول) قد أدركوا أن التجديد في الشعر - مادام اسم الشعر سيطلق على ما يكتبون وليس الأمر مجرد أسماء تتغير مسمياتها كما هي الحال عندنا اليوم - نقول إنهم أدركوا أن التجديد الحق إنما هو في الموضوعات التي يطرقتونها ، والصور الشعرية التي يبتكرونها والتي يستمدون معظمها من كل جديد في عالم المدينة إلى جانب المعين الدائم وهو الطبيعة: سواء الطبيعة الفزيائية والطبيعة الإنسانية

وقد صنف جامع هذه « المختارات » ، هانز بندر ، التيارات التي أتجه فيها الشعر الألماني في هذه الفترة - من سنة ١٩٤٥ حتى الآن - إلى ثلاثة:

١ - التيار الأول يمثل برتوات برشت ، وانتسز برجر ، وفوكس - وهم يرون أن القصائد ينبغي أن تكون بمثابة « وثائق » و « موضوعات استعمال » ، و « نصوص منشورات وبيانات » أعنى أنهم يتخذون من الشعر أداة لنشر مذاهبهم السياسية والاجتماعية والفكرية بوجه عام ، وكأن القصائد « وثائق » تعبر عن هذا المذهب بأداة هي الوزن والإيقاع وهم لهذا ينفلون بموضوعات الساعة والمشاكل اليومية والتيارات السياسية .

٢ - والتيار الثاني ويمثله خصوصاً اليبابات لانججيسر ، وفلهلم ليمان وأوسكار ليركه ، وبيرت هوخل ، ومن بين الشباب بيونتك وبرمباخ - ويسمى باسم التيار للسحور بالطبيعة ، وقد كان له أثر كبير في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن وأثر في سائر الاتجاهات ، وكاد أن يبلغ أوجه على يد بول تسيلان .

٣ - والتيار الثالث ، ويمثله خصوصاً جوتفريد بن وهانز أرب ومن بين الشباب الشاعرة أنجبورج بجنان واتجاههم كلاسيكي أرصين ، وكان للأولين منهم مركز الصدارة والتوجيه والقيادة بالنسبة إلى الشعر الألماني المعاصر كله .

وبين هؤلاء جميعاً شعراء عديدون لا نستطيع أن نضمهم في تيار بعينه من هذه التيارات الثلاثة ، لأنهم شاركوا بنصيب في كل منها .

\* \* \*

ونبدأ بسيد هؤلاء الشعراء ، وهو جوتفريد بن Benn (ولد في ٢ مايو سنة ١٨٨٦ - وتوفي في ٧ يوليو سنة ١٩٥٦) ، الذي يعد أقوى شاعر غنائي .



باللغة الألمانية منذ استيفن جيورجه (١٨٦٨ — ١٩٣٣) . وهو شاعر ومفكر وطبيب مختص في الأمراض السرية والجلدية في برلين ، واشترك في كلا الحربين طبياً عسكرياً . وقد ولد في مانسفلد ( بمنطقة فستبريجنتس في مقاطعة برندنبورج بشمال ألمانيا ) من أب كان قسيساً بروتستنتياً وأم من غربي سويسرة . وتربى في قرية سلين وأمضى دراسته الثانوية في مدرسة فرنسكفورت على نهر الأودر ( شرقي ألمانيا ) وحضر فصلين دراسيين في جامعة ماربورج لدراسة الفيلولوجيا ، وبعد ذلك درس الطب في جامعة برلين فحصل على دكتوراه الطب ببحث عن « انتشار مرض السكر » ؛ ونال للبيدايية الذهبية من جامعة برلين على بحث عن « صرع البلوغ » . واشترك - كما قلنا في الحرب العالمية الأولى طبياً عسكرياً ، فلما وضعت الحرب أوزارها أقام في برلين حيث مارس مهنة الطب في عيادة للأمراض الجلدية والسرية . واستمر في ممارسة مهنة الطب حتى قبيل وفاته بقليل .

وبدأ ينشر الشعر بأسلوب أصحاب النزعة « التعبيرية » في مجموعة كانت ممنوعة آنذاك عنوانها « قطيرير » ( سنة ١٩١٢ ) فيها وصف مروع رهيب قاس عبوس للآلام الإنسانية ممثلة في قاعة تشريح الجثث . وعلى حد تعبير إرنست لاسكر شولر : « كان كل بيت في شعره بمثابة عضة نمرو وثبة وحش » وعقب على ذلك بقصائد جديدة بعنوان « أبناء » ( سنة ١٩١٤ ) توغل في نفس الاتجاه إلى الوصف القاسي المخيف للإنسان ، وهو عين الاتجاه الذي سيمضى فيه بعد ذلك في قصائده في السنوات التالية : « لحم » ( سنة ١٩١٧ ) ، « قاذورات » ( سنة ١٩١٩ ) ، « تمزق » ( مجموعة قصائد ، سنة ١٩٢٥ ) : ثم جمعها كلها من بعد تحت عنوان « مجموع قصائد » ( سنة ١٩٢٧ ) . وشعره في هذه المجموعة كلها وفي هذه الفترة كلها حافل بالألفاظ الاصطلاحية الطبية والعلمية والأجنبية .

واختير في سنة ١٩٣٢ عضواً في أكاديمية الشعر البروسية . ثم جاءت النازية إلى الحكم في سنة ١٩٣٣ فأصدر كتاباً عنوانه « الدولة الجديدة وللمثقفون » ( سنة ١٩٣٣ ) وفي السنة التالية كتب كتاباً عنوانه « الفن والسلطة » ( سنة ١٩٣٤ ) ، وفي كليهما أعلن اعتناقه لمبادئ النازية ، لأنه كان يعتقد في ضرورة تجديد الشعب الألماني « بالتماس مخرج من النزعة العقلية والنزعة الوظيفية والتحجير الحضارى » . لكنه ما لبث أن انقلب على النازية . فوضع في قائمة « أدباء الأسفلت للمنحليين » في سنة ١٩٣٦ وطرد من غرفة كتاب الدولة في سنة ١٩٣٧ . ولما أعلنت الحرب العالمية الثانية في سنة ١٩٣٩ اشترك فيها ضابطاً طبياً في الجيش الألماني ، والتزم الصمت الكظيم لأن « الإنسان - كما قال - إذا نعتته النازيون بأنه خنزير ، ، والشيوخيون بأنه مغفل ، والديمقراطيون بأنه داعر فكراً ، وللهاجرون بأنه هارب ، ورجال الدين بأنه عدوى مريض - خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة كما فعلوا معي - هكذا يقول - فإنه لا يحرص على الظهور علانية ، خصوصاً وهو يشعر داخلها بأنه غلى غير ارتباط بهذه العلانية » ( من وصفه لنفسه بعنوان : « حياة مزدوجة » ، سنة ١٩٤٩ ) .

ولكنه أخذ يسترد مكاتته الفكرية والأدبية بعد الحرب الأخيرة شيئاً فشيئاً . فمنح في سنة ١٩٥٣ صليب الاستحقاق من حكومة جمهورية ألمانيا الاتحادية ( الغربية ) . وعين عضواً في الأكاديمية الألمانية للغة والشعر ، وفي الأكاديمية البافارية للفنون الجميلة . وفي سنة ١٩٥٥ كان في طليعة المرشحين لجائزة نوبل في الأدب ، ولكن توفي قبل الظفر بها ، ولو امتد به العمر لكان من المحتمل بل للمؤكد حصوله عليها .

قلنا إن جوتفريد بن بدمان أنصار « النزعة التعبيرية » برؤاها السوداوية

وبزعاتها إلى الجانب القائم من الحياة وإلى تصوير أشبع مافي حياة الناس لكنه تطور نحو نزعة أقرب إلى تصوير النور والأحلام والجانب الفاتح الوردى من الحياة .

وبدأ يترجح بين التشاؤم الكاظم وبين التفاؤل القوى الإرادة . فقال في هذا الصدد :

« لقد نظرت دائماً إلى الحياة على أنها أسيانة ، لكن مع واجب أن أحيها » .

وهذه النظرة قد عبر عنها في « القصائد المختارة » ( سنة ١٩٣٦ ) « والقصائد الاستاتيكية » ( سنة ١٩٤٨ ) وفي مجموعة من شعره تشمل الفترة من سنة ١٩٢٠ إلى ١٩٣٥ نشرت بعنوان « السيل النشوان » ( سنة ١٩٤٩ ) كما عبر عنها في مقالاته العديدة التي، تحتوي إلى جانب ذلك على مذهبه في الشعر ، وقد جمعت أولاً في مجلدين الأول منها تحت عنوان « أوجه المنظور » ( سنة ١٩٣٠ ) ، وفيها يصرح بن بأن « الجنس الأبيض بلغ مرحلة الفناء » والمجلد الثاني بعنوان : « بعد العدمية » ( سنة ١٩٣٢ ) وفيه يضع قانون الشكل كقوة مضادة للعدمية : Nihilismus

ثم تأثر بالوجودية في كتاب له عبارة عن محاورات نشرها بعنوان « ثلاثة شيوخ » ( سنة ١٩٤٩ ) وفيه يحدد الموقف الوجودي للإنسان في عصرنا الحالي ويقول : « الحياة ليست شيئاً ، والوجود هو كل شيء » : وجمع ما كتبه من مقالات في الفترة ما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٥ تحت عنوان « عالم التعبير » ( سنة ١٩٤٩ ) . وله إلى جانب ذلك مسرحيات ضئيلة القيمة .

ومما قاله في تحديده لماهية الشعر والشاعر :

« إن الذات الشاعرة ذات شبكية Gitter-Ich ، امتحنها الفرار ، وقدستها الأحزان

وهي دائماً ترقب ساعتها التي تستدفيء فيها للحظات ، وترقب نوازعها نحو الجنوب بما فيها من غليان وتموج ، أي نشوة ، فيها ألوان التصادم ، أي تداعى روابط الواقع تم ، والحرية تخلق للقصيد - من خلال الكلمات « :  
 وها نحن نقدم مختارات من شعره .  
 ونبدأ بقصيدة عنوانها : « الذات الضائعة » وفيها أسلوبه المتميز بكثرة اصطلاحاته العلمية .

### الذات الضائعة

الذات الضائعة ، التي فتنتها الطبقات الطخورية ،  
 ضحية النصر المتكهرب (الايون) - : حمل أشعة جما ،  
 جزيئات ومجال - : سرابات الانهائية على حجرك الأغبر الذي في نوتردام ،  
 والأيام تمضى عندك دون ليل ولاصبح  
 والسنوات بغير ثلج ولاثمار :  
 تحجب الانهائية في تهديد - ،  
 العالم في فرار .  
 أين تنتهي ، وأين نصبت خيامك ،  
 وأين تمتد كراتك - خسارة ، مكسب - :  
 لعبة دوام ، سرمديات ،  
 وأنت تفر من خلال شبكتها ،  
 نظرة الدابة : النجوم مثل الأمعاء  
 والموت في الغابة مثل سبب الوجود والخلق ،  
 الإنسان ، معارك الأمم ، والسهول السكاتلاونية  
 في حلق الدابة  
 العالم تشتت فكره ، والمكان والأزمنة

— ١٨٧ —

وما نسجته الانسانية ووزنته ،  
 دالة فقط للانهايات - ،  
 والأسطورة كذبت  
 إلى أين ؟ ومن أين ؟ - لا ليل ولا صباح  
 لا آهات ، ولا ترتيل لأموات ،  
 أنت في حاجة إلى شعار - ،  
 لكن مستعار ممن ؟  
 آه ، حينما مال الكل إلى الوسط ،  
 ولم يفكر المفكرون إلا في الله ،  
 وتشعبوا إلى الرعاة والحمل ،  
 في كل مرة جعلهم الدم من الكأس أطهارا  
 وكلهم سألوا من جرح واحد ،  
 وكلهم كسروا الخبز الذي نعم به كل منهم ،  
 آه ! يا لها من ساعة مليئة قاهرة بعيدة  
 أحاطت يوما بالذات الضائعة !  
 وهذه قصيدة أخرى أحدث عهدا ، ولكنها حافلة بنفس.

الروح ، وعنوانها :

### وداع

أنت تملئيني كما يملأ الدم الجرح الجديد  
 وتسيلين إلى أسفل أثره السكابي ،  
 وتتمددين مثل الليل في تلك الساعة ،  
 التي فيها يتلون المريج بلون رواق الظلال ،

- ١٨٨ -

وتزهريين كالورود الكثيرة في البساتين ،  
أيتها الوحدة الناجمة عن السن والضياع  
أى فضل للحياة ، حينما تتداعى الأحلام  
بعد طول الآلام ومزيد العلم  
فى وقت مبكر غريب عن وهم الوقائع  
عازف عن العالم المعطى بسرعة ،  
متعب من خداع التفاصيل ،  
حيث لا يجتمع شىء أو أحد بالأنا العميق ،  
والآن من الأعماق نفسها غير متأثر بشىء ،  
ودون ظهور علامة أو كلمة ،  
عليك أن تحمل صمتك ، وأن تقتاده إلى أسفل  
إلى الليل والحزن والورود بأخيرة ..  
وكثيرا ماتفكر - : الأسطوره الخاصة : -  
لقد كنت كذلك - ؟ آه ، كم تنسى نفسك !  
أكانت هذه صورتك ؟ ألم يكن هذا سؤالاً ،  
كلتك ، ونور سمائك الذى كنت تملكه ؟  
كلتى ، نور سمائى ، الذى كان ملكى ذات يوم ،  
كلتى ، نور سمائى ، تبدد ، وتلاشى -  
من حدث له هذا عليه أن ينسى  
وأن يدع الساعات القديمة فى هدوئها دون مساس ؛  
يوم أخير - : ضوءه متأخر ، أماكن واسعة ،  
وماء يقتادك إلى هدف متباعد ،  
ونور عال يفيض حول الأشجار العتيقة

— ١٨٩ —

ويخلق لنفسه انعكاسا في الظلال ،  
لا ثمار ، ومن السنابل لا حبوب  
وهو أيضا لم يسأل عن المحصول والحصاد -  
أنه يلعب لعبته ويشعر بنوره -  
ولا ذكريات ؛ وكل شيء قد قيل .

وهذه القصيدة الحزينة الدامية إنما هي رثاء لحاله التي آل إليها في وحدته  
الرهيبه التي لم يكن له مفر منها . وقد قال يصف نفسه في هذه الحال : « إنى  
أحمل أفكارى وحدها ، وقانونها يقضى بأن من يتجاوز حدوده الباطنة  
الخاصة ويرى إلى العموم ، فانه يبدو أمام هذه الساعة كأسا لم يدعه أحد ،  
غير وجودى ، يعيش على الهامش » .

وفى هذه القصيدة أروع تعبير عن الشعور بالوحدة والغربة الذى يغمر  
نفس الشاعر أو المفكر الذى غلقت أبواب زمانه من دونه .

- ٩٠ -

- ٢ -

## حين يصبح التجديد هراء

وننتقل من جو تفريد بن Benn إلى هانز آرب Hans Arp الذي كان له أثره البالغ هو الآخر في جيل كامل ولكن في اتجاه مختلف تماما فإن آرب من مؤسسي حركة « الدادائية ». تلك الحركة التي نشأت سنة ١٩١٦ في « كباريه فولتير » في زيورخ ( و « دادا » كلمة بلغة رومانيا معناها : نعم ، « نعم ، نعم ، نعم » ) واشترك في تأسيسها رتشردهولز نيك ، وترستان تزارا ( من رومانيا ، ويعد زعيمهم ) ، ومارسل جانكو ، ثم اختنتها اندريه بريتون ولوى أراجون وجان كوكتو ( في فرنسا ) ، ولكنهم لم يستمروا معها طويلا بل ألف الأولان ، وها بريتون وأراجون ، حركة السريالية. وقد شرح آرب برنامج هذه الحركة فقال في مقال بعنوان : « حركة الدادائية لم تكن لغة فظاظة » :

« الجنون والقتل انتشرا في الوقت الذي انبثقت فيه الدادائية في زيورخ من الأسماق الأولية . . . وقد أرادت هذه الحركة أن تفرغ الإنسانية لثنتزعتها من نخاذاها الأليم . إن الدادائية تحتقر الاستسلام . والاقتصار على الكلام عن الدادائية وسمتها بأنها غير واقعية دون النفوذ إلى واقعيتها العالية - معناه أن يجعل من الدادائية مجرد شذرة لا قيمة لها . . . نعم إن الدادائية لم تكن لغة فظاظة » .

وآرب Arp إلى جانب كونه شاعرا هو نحات ومصور واسع الشهرة والتأثير ، لعب دورا كبيرا في حركة الفن المجرد . ولكنه هو يرى ألا يسمى هذا الفن مجردا abstrait بل concret عينيا ( عكس مجرد ) . وفي ذلك يقول :

« إن الناس يسمون مجردا ما هو عيني . وهذا ليس بالغريب ، فهم عادة يخلطون بين الأمام والوراء ... إلى أفهم أن تسمى اللوحة ذات النزعة التكميلية



مجردة ، لأن أجزاء انتزعت من الموضوع الذى كان نموذجاً لتلك اللوحة .  
 بيد أنى أرى أن اللوحة أو النحت ، الذى لم يتخذ نموذجاً له موضوعاً معيناً ،  
 هو عيى وحسى تماماً كالورقة أو الحجر . . . ولما لم يكن فى هذا الفن أى أثر  
 للتجريد ، فإننا نسميه باسم : الفن العيى . وأعمال الفن العيى ينبغى ألا تمهر  
 بعد بأسماء منتجيهها . فهؤلاء المصورون ، وهؤلاء النحاتون ، وتلك الموضوعات  
 ينبغى أن تظل بغير أسماء فى مرسوم الطبيعة الكبير ، مثل السحب ، والجبال ،  
 والبحار ، والحيوانات ، والناس ، نعم ! الناس ينبغى عليهم أن يدخلوا من  
 جديد فى الطبيعة ، والفنانون ينبغى عليهم أن يعملوا مشتركين معاً مثل  
 الفنانين فى العصور الوسطى وفى سنة ١٩١٥ قمت أنا وفان ريس وفرويندلس  
 وتاور بمحاولة من هذا النوع . وكتبت فى سنة ١٩١٥ أقول : « هذه  
 الأعمال صنعت بالخطوط ، والسطوح ، والأشكال والألوان التى تسعى ، من  
 وراء ما هو إنسانى ، إلى بلوغ اللانهاى والخالد . إنها تكرر أنايتنا . وأيدى  
 اخوتنا ، بدلاً من أن تفيدنا مثل أيدينا نحن ، صارت أيدينا عدوة لنا .  
 وبدلاً من انعدام الاسم ، قامت الشهرة والروعة ، أن الكلمة ماتت » .  
 ثم يأخذ آرب فى تحديد مهمة الفن الذى سماه العيى ، وينعته الناس بأنه  
 تجريدى ، فقال بعد قليل : « إن الفن العيى يريد أن يغير العالم . يريد أن  
 يجعل الحياة محتملة أكثر . يريد انقاذ الإنسان من أخطر جنون يمكن أن  
 يصاب به ألا وهو : الغرور . يريد تبسيط حياة الإنسان . يريد التوحيد  
 بينه وبين الطبيعة . إن العقل يستأصل الإنسان ويجعله يسلك مسلك وجود  
 أسيان . إن الفن العيى فن عنصرى (أولى) ، طبيعى ، سليم ، ينمى  
 فى الرأس والقلب بنجوم السلام الحب والشعر . وحيث يدخل الفن العيى  
 تخرج الكآبة وهى تجر حقائقها السكابية المليئة بالزفرات السوداء » .

وندع آرب النحات للصور لأنه لا يعيننا هنا في شيء . وتوجه إلى آرب .

الشاعر .

ولد آرب في ١٦ سبتمبر سنة ١٨٨٧ في اشتراسبورج ، وكانت آنذاك ألمانية ، وقام بدراساته الفنية في فيمار (ألمانيا) وباريس . وأقام فترة في مونيخ (منشن) بجنوب ألمانيا . وانضم إلى جمعية فنية تدعى «الفارس الأزرق» . كانت ذات نزعة تعبيرية . وكان من أعضائها البارزين مارك ، وكاندنسكي . بول كليه ، وهم من كبار رجال الحركة الفنية في النصف الأول من هذا القرن . وأنشأ كما قلنا في سنة ١٩١٦ مع رتشرده هولزنبك (ولد سنة ١٨٩٢) وهو جوج بال ، وترستان تزارا (ولد سنة ١٨٩٦) ومارسل جانكو وحركة الدادائية . وفي سنة ١٩٢٢ تزوج الرسامة صوفي تاؤبر (توفيت سنة ١٩٤٣) . ثم أقام في باريس سنة ١٩٢٦ وخصوصا في ضاحية ميدون .

وبدأ يكتب الشعر منذ سنة ١٩١١ باللغة الألمانية ، وظهرت له أول مجموعة من الشعر في سنة ١٩٢٠ تحت عنوان : «الطائر» ، ثم أخرى بعنوان «مضخة السحائب» (سنة ١٩٢٠) ثم «الرداء الهرمي» (سنة ١٩٢٤) ، وكذلك «أبيض وأسود» (سنة ١٩٢٠) و «أصداف ومظلات» (سنة ١٩٣٩) . ثم نشر في سنة ١٩٥٣ مجموعة مختارة من شعره الذي نظمه في الفترة ما بين ١٩١١ و ١٩٥٢ ، تحت عنوان : «كلمات حاملة ونجوم سوداء» (سنة ١٩٥٣) ، وقدم لها بمقدمة يكشف فيها عن كيفية «اختراعه لنوع من الفن الشعري التركيبي» . ونظراً لأهميتها في بيان مذهبه في الشعر ، فإننا نقتطف منها ما يلي : قال :

«ملاأت صفحات تلو صفحات بكلمات مرتبطة ارتباطا غير مألوف ، وصنعت أمثالا غير مستعملة من أسماء . . . وبعد ذلك بزمان طويل تبينت

— ١٩٣ —

المهنية العميقة لمثل هذه « الألاعيب العديدة للمعنى » وعن قصد صورت مثل هذه التجارب الحية . والكلمات ، والأمثال ، والجل ، التي اخترتها من الجرائد اليومية وخصوصاً من الإعلانات ، ألفت في سنة ١٩١٧ الأساس في قصائدي . وكثير من القصائد التي تضمنها مجموعة « مضخة السحاب » شبيهة بالقصائد الأوتوماتيكية . إنها نظمت مثل القصائد السريالية الأوتوماتيكية ، دون تفكير ولا صنعة .

وظل آرب مخلصاً للدادائية ، حتى إن المجموعة التي أصدرها سنة ١٩٥٧ تحت عنوان « كلمات ذات وبدون مرسة » - وتضم قصائد جديدة ، إلى جانب القصائد القديمة - لا تزال تشيع فيها روح الدادائية ( تضم قصائد من سنة ١٩١٨ إلى سنة ١٩٥٦ ) ، وظهرت له في سنة ١٩٥٩ أشعار بعنوان : « رمل القمر » ، وفي سنة ١٩٦٠ بعنوان « الرنين للزدوج » ، وفي سنة ١٩٦١ أشعار بعنوان « شعلات متألمة » .

وظاهر ما في عنوانات هذه المجموعة الشعرية ، التي كتبت كلها بالإنجليزية الألمانية ، من غرابة ومعاظلة لها من خصائص الدادائية . وشعره يمثل أقصى ما بلغه اتجاه هذا المذهب المفرط في الاغراب والمعاظلة إلى حد السخف والهراء .  
وها نحن أولاء نقدم نماذج من شعره الأخير :

— ١ —

قدمای السعیدتان

الماء

وفي أعلى سقف بيت . نمرزل

تعوی بومة .

( م ١٣ - الأدب الأوربي )

تشاهد اللوت متنكرا وهو يركب على دراجة .  
لقد أسند اللوت دراجته  
إلى جدار البيت للنعزل .  
وللوت يشبه الجراد الأبيض .  
بغير صوت يقفز في داخل البيت  
من خلال النافذة المفتوحة .  
وقدمى السعيدتان لا تريدان أن تعرفا شيئا  
عما يجري حياهما في قلبى ورأسى ،  
ولا أصبع من أصابع قدمى الخمسة  
يريد أن يعرف عن ذلك شيئا .  
إن قدمى السعديتين  
مهتمتان خصوصا  
بفتح أصابعهما فتحا تماما أثناء المسير  
والآن قسّى على الرجل المسكين فى البيت :  
لقد ذُبح  
ولحمه تملح .  
أود لنفسى  
عصا معجونة من الخبز .  
وأود لنفسى  
فم بحر هائلا أخضر أزرق  
له أسنان من المرجان  
أقضم بها كل النجوم

- ١٩٥ -

التي استحضرتها السماء بسحرها .  
بودى لو استطعت أن أقضمها مثل البندق .

- ٢ -

لكننا نحن أصحاب الشكاوى

العازين على الهارب  
وعلى وجوههم سياء الجعران غير المتحرك  
يضر بون على الأوتار بشدة .  
والصبيان المديم الأرواح  
يلعبون بكرات ذوات أرواح .  
والمتعمدون كالقنفاذ  
المهرة كل المهارة  
تحيط بهم شؤونهم الخفاء  
ينتظرون الزمان  
الذى فيه  
يتساقط الثلج فى أصبونة الملابس .  
وعامل الجلود  
ينادى هيدا .  
وشجرة بغير أجنحة  
تدعى أنها من ذوى قرابتنا .  
لكننا نحن أصحاب الشكاوى  
تمسك فى لهفة

برسالتنا عالياً

ونأمل

أن تسقط من السماء السوداء

قطرة من شمم الختم الأبيض

لإغلاق رسالتنا .

وتكفي هاتان القصيدتان لاعطاء القارى فكرة عن هذا اللون من « الشعر » الذى يمثل الطرف الأقصى من « الشعر » الألماني « الحديث » ، أعنى الذى بلغ القمة فى الإسفاف. ولكن حجة أصحابه التى يسوقونها لتبرير هذا الشعر هى أنهم يريدون أن يجدوا الشعر فى كل شيء ، حتى فى أتفه الأمور وكما قال زعيم الدادائية ترستان تزارا « إن المقصود من هذا الشعر هو التبديل على أن الشعر قوة حية تحت كل المظاهر ، حتى غير الشعرية منها ، والكتابة ليست غير أداة عارضة وليست أبدا لاغنى عنها ، وأن الشعر تعبير عن تلك التلقائية التى لا نجد لها اسما ملأنا ، ولهذا نسميها تلقائية دادائية » .

ولقد يطرب المرء أحيانا لبعض النراكيب ، رغم ما فيها من مماظلة ، نظرا إلى جدة العبارة ونضارة الصورة والسحر الملازم لكل مفارقة. ولكن هذا الشعر ، إن جاز أن نسميه شعرا حقا ، يدل فى جملته على فقر روحى بالغ : فقر فى الأفسكار ، وتلثم فى التعبير ، وتخاذل فى التقاط المعانى وعدم وضوح رؤية فى الصور .

ومن هنا لم يكن لها ناز آرب الشاعر -- لا النجات المصور -- أثر يذكر فى الشعر الألماني . وحتى الشعر الفرنسى ، الذى كان أول من تأثر بحركة الدادائية لدى أندريه بريتون ولوى أراجون وفيليب سويو -- سرعان ما ضاق ذرعا بهذا الضرب من الشعر ، رغم حرص هؤلاء البالغ على التجديد بأى ثمن ، فانفضوا عن هذه الحركة وحولوها إلى حركة أخرى هى « السريالية » .

حركة إن لم تكن أفضل كثيرا - بل ولا قليلا - من الدادائية فإنها على الأقل استثمرت عالم الأحلام وانثيال الخواطر في غير ضبط مما قد يؤدي في بعض الأحيان إلى شعر حافل بالايحاء .

ونصرف عن آرب والأعبييه ومعاظلاته إلى شاعر غنائى ممتاز كان في طليعة شعراء الطبيعة الألمان في هذا القرن وهو أوسكار ليركه Loerke الذى ولد في يونجن ( بروسيا الغربية ) في ١٣/٣/١٨٨٤ وتوفي في برلين في ٢٤ فبراير سنة ١٩٤١ ، وكان قارئاً لدى الناشر الشهير فشر ، وعضواً فى أكاديمية الشعر . وكان شعره تعبيرا عن قوى الطبيعة الأولية وما فى الكون من موسيقى تملأ الدنيا ، قد تغنى بالسرور الأصيل والألم الأصيل بوصفهما عنصرين خالدين فى الكون . وتأمل المدن فى حزن مشفق ، ورأى فى لآلئها مطهر الزمان .

ومن بين مجموعات الشعرية نذكر : «التجوال» (سنة ١٩١١) ، «قصائد» (سنة ١٩١٦) ، « المدينة الأليفة » (سنة ١٩٢١) ، « أطول يوم » سنة (١٩٢٦) ، « أنفاس الأرض » ، سبع قصائد طويلة (سنة ١٩٣٠) ، « غابة العالم » (سنة ١٩٣٦) .

وليركه ذو أثر كبير متواصل فى الشعر الغنائى الألمانى المعاصر ، بحيث يمثل تيارا قويا ينتسب إليه زهرة الشعر الألمانى الحديث ، نخص بالذكر منهم بيتر هوخل واليصابات لانجيسر وكارل كروloff ومارى لويزه كاشنتس ، ولتقدم قصيدتين من شعره :

### ليالى الصيف فى الريف

حصاد الحزن العالق يرتعد من الدردار :

- ١٩٨ -

وها هي ذى السرمدية السفلى العجلى تنبثق من الجذور .  
والضباب المتحسس المفسد يلتوى ويتسلق من الينابيع .  
ومن الجحور يأتي الرعب الجائع ويزايد شيئاً فشيئاً .  
هل شد الأفق أوتاره الشاكية لتعزف لحن الأئين ؟  
واأسفاه ! لقد أحالت الأرض مدرها الحامل إلى غيوم .  
والقرب الحافل بالزفرات النائمة بمرارة صار من الصعب ادراكه .  
والسما مائلة كأنها جبل صامت من الهموم .  
وجبل الهموم قائم هناك ، صامت صمت الزجاج أمام كل الأهداف ..  
وكل من ينشد بقايا أعذب يجد نفسه موصلد الطريق أمام العالم .

- ٢ -

نهر

أنت تجرى مثل الزمان الرخيم ، وتنتزعى من الأزمان  
وقدمى ويدي نائمتان بعيدا ، تنعسان على خيالى .  
لكن النفس تنمو إلى أسفل ، وها هي ذى قد بدأت فى الانزلاق  
والسير والعبل  
وها هي ذى قد صارت هى النهر  
وبدأت تتحسس فى الظلمة الكابية ، ظلمة القاع الرملى ذى الثقل الباهظ  
بدأت تنعكس ، والشواطىء تنظر إليها ، وهى لا تعلم ذلك .  
وفى نفسى تذب شجرة لسان العصفور بشعر طويل  
حافلة بترانيم الرياح الرهبانية ،  
والحقول ذوات الثيران المتصاولة



وصياح الطيور الدافئة .  
وفوق المزرعة والمرج والشجرة مكان سامق ؛  
والسمك وفيران للماء والضفادع  
تجربى خلاله كأنها أحلامه -  
وهكذا أندفع أنا في خط الأرض الدافئ ،  
وأكاد أشعر بأنى أنا موجود :  
أنى لى أن أقيس طيران الحمام بغير قياس !  
إنه يرفُ إلى فى عمق ويسمو ، فى سمو وعمق .  
وكل شىء هو مجرد إيمان بآخرة .  
وأنت وأنا ، وائق طاهر  
وأخيراً تصاعد فى نفسى أبراج الضباب والغيوم  
كأنها قصر السلطان الإلهى  
فأتوجس أن الخلود يريد أن يبدأ بشذى الملح .

— ٢٠٠ —

— ٣ —

## الكلاسيكي المعاصر

ومن الشعر ذى الاتجاهات المتطرفة نصل إلى الشعر الرصين الراسخ الذى يمثل فى هذا العصر نفس التيار للتدفق من جيته وهيلدرلن ونيتشه واستفن جيورجه والذى يمكن أن يسمى بالتيار الكلاسيكى فى تاريخ الشعر الغنائى الألمانى .

هنا القيم الأصيلة الثابتة أبدأ مهما تغيرت عوارض الزمن ؛ وهنا الوزن الحافل الذى لا يعبت به عبث العابثين من أمثال اويجن جومرنجر Eugen Gomringer (الذى ولد سنة ١٩٢٥) والذى بلغ القمة فى الألاعيب الشكلية ، ورأى فى الشعر وسيلة للتجريب - أو التخريب ، والمعنى هنا واحد - مثلما نشاهد من تجريب - أو تخريب - صبيانى فى المعمار والتصوير والنحت . ومن أمثلة عبثه التجريبي - أو التخريبي - القصيدتان التاليتان :

— ١ —

الكلماتِ ظلال  
والظلال تصير كلمات

والكلمات ألاعيب  
والألاعيب تصير كلمات

ظلالٌ هى الكلمات  
وتصير الكلمات ظلالاً

الألاعيب هى الكلمات  
وتصير الكلمات ألاعيب

— ٢٠١ —

الكلمات هي ظلال  
وتصير الظلال كلمات  
الكلمات هي الألاعيب  
وتصير الألاعيب كلمات

— ٢ —

والقصيدة الثانية مجرد حروف وأصوات ، وإن كانت تدل بعض كلماتها على  
معان باللغة الإنجليزية ، ولكنها في لغتها الألمانية لا تدل إلا على مجرد مقاطع  
وحروف وأصوات ؛ رثبت - مطبعياً - بشكل هندسي يؤلف أقواساً  
ومنحنيات هكذا :

و  
بو  
بلو  
بلو بلو  
بلو بلو بلو  
بلو بلو بلو  
بلو  
بو  
و  
سو  
شو  
شوشو  
شوشوشو  
و  
و  
جو  
جرو  
جرو جرو  
جرو جرو جرو

جرو جرو

شو شو

جرو

شو

جو

سو

و

و

لو

فلو

فلو فلو

فلو فلو فلو

فلو

لو

و

وفي هذين النموذجين ما يكفي للتدليل على ماعسى أن ينتهى إليه مثل هذا «التجريب» - التجريب - الشعرى الذى يزعم أصحابه أنه الغاية فى التجديد، ويأويح الإنسانية إن انتهى بها «التجديد» إلى هذه الألاعيب الهاذية!

لكن من حسن الحظ أن هذه الألاعيب لا يمارسها إلا المفلسون من كل موهبة شعرية، للموهون عن عجزهم وتفاهتهم وقصور ملكاتهم بهذه المهازل. ومن حسن الحظ أيضاً أنها لا تجد من يعطيها أكبر من هذه القيمة أعنى عدم القيمة. ولكن الأمر المحزن عندنا فى العالم العربى أن بعض المابئين المفلسين من ملكة الشعر يحسبون فى ذلك «تجديدا» و «تقدماً» و «انطلاقاً»: ويحاولون أن يضربوا على هذا القالب - أو ما هو قريب منه - جاهلين أنه لا يوجد إنسان جاد فى أوربا يأخذ هذه المحاولات مأخذ الجد، بل ولا حتى.

أصحابها أنفسهم ، ومع هذا فإن أصحابها لا يمثلون من بين الشعراء ولا واحداً في الألف !

فلا تزال صدارة الشعر في أوروبا اليوم لأولئك الشعراء الكلاسيكيين . في حياتهم - وليس فقط بعد مماتهم - لللتزمين لقانون الشعر الكلاسيكي . الأصيل - ، الحريصين على الأوزان بكامل تفعيلاتها ، وعلى القوافي حسب ميزان الشعر في كل لغةٍ لغةٍ .

ومن بين هؤلاء الشعراء « الكلاسيك » في الشعر الألماني للعاصر نذكر هنا شاعراً وشاعرة .

والأول هو فريدرش جيورج يونجر Friedrich Georg Jünger الذي ولد في أول سبتمبر سنة ١٨٩٨ في هانوفر (بشمال ألمانيا) ابناً لصيدلي هناك ، ونشأ في هانوفر وجبال الأرتس ( في سكسونيا وبوهيميا ) على شواطئ بحيرة اشتينهودر بالقرب من مستطراسه . وبعد حصوله على البكالوريا تطوع في الحرب العالمية الأولى ، وحاد منها مثقناً بالجراح . وفي سنة ١٩٢٠ - وكان بمرتبة ملازم - ترك الجيش الألماني ، ودرس القانون في ليبستك وهاله وحصل على الدكتوراه في القانون برسالة عن ملكية الطوابق (في العمارات) ، وفي سنة ١٩٢٦ ترك مهنة المحاماة ، ومنذ ذلك الحين عاش كاتباً حراً في برلين .

وفي الفترة الأولى من حياته كان يشارك أخاه ارنست يونجر إيمانه . بالبطولة والأبطال والنضال والحرب ، وتوكيد الحياة بالملاء بها . ولكنه منذ سنة ١٩٢٨ وحتى سنة ١٩٣٥ انصرف إلى نظرة أخرى مضادة ، وانضم إلى جماعة للمقاومة التي تألفت حول ارنست ينكش ، وأخذ يهاجم النازية في شعره ، فلاحقته الشرطة السرية الألمانية SS . وفي سنة ١٩٣٧ ارتحل إلى أوبرنجن على بحيرة بودن (كونستانس) حيث استقرت به الحياة .

وقد فاز بجائزة الأدب من أكاديمية بافاريا للفنون الجميلة سنة ١٩٥٠ ،  
وبجائزة بحيرة بودن الأدبية سنة ١٩٥٥ ، وبجائزة الأدب التي تمنحها  
رابطة الصناعة الألمانية سنة ١٩٥٦ ثم جائزة فلهم رابه سنة ١٩٥٧ .

وشعره يمتاز بالزعة الإنسانية الماصعة ، والإيمان بالحياة ، ويرى إلى  
التوحيد بين العالم القديم والعالم الحديث . وهو إلى جانب ذلك ، خصوصاً  
في الفترة الأولى من حياته يمجّد النضال والحرب والمعارك ، ويشيد بحياة  
البطولة ، ويتغنّى بالورود والأزهار ، وليالي الربيع واللازمان في الخريف .  
ويظهر هذا جلياً في ديوان شعره الأول بعنوان : « قصائد » ( ١٩٣٤ ) .

أما في ديوان شعره الثاني بعنوان : « الثور » ( سنة ١٩٣٧ ) فيتغنّى  
بالتار والدور بوصفه المحرك لكل ما هو حي ، ويمجد الشكل والصورة ، وهو  
المعنى الذي نجده كذلك في ديوان شعره الثالث بعنوان : « المسوري »  
( سنة ١٩٤٠ ) ، وفيه يقول في قصيدة له :

« دائماً أمتعنى رمى البصر  
وعيونى مولعات بالصور  
وبلا يُسرّ يعينى الزمان »

وفي سنة ١٩٤٦ ظهرت له مجموعة شعرية أخرى بعنوان : « الريح الغربية »  
وفي السنة التالية ظهرت له المجموعات الشعرية : « صومعة الأشواك الفضية »  
و « بيت داليات الكروم » ، و « سَمَطُ اللَّآلِي » ؛ ثم جمعت كلها تحت  
عنوان : « خاتم السنين » ( سنة ١٩٥٤ ) . كذلك ظهر له ديوان في سنة ١٩٤٩  
بعنوان : « قصائد » ، جمع فيه شعره المتأثر بأسلوب الحياة الكلاسيكية .  
وتوات المجموعات الشعرية : « الاقحوان في الرياح » ( سنة ١٩٥٢ ) ،  
و « النهر الأسود والغابة البيضاء » ( سنة ١٩٥٥ ) .

وإلى جانب هذا الشعر الوفير كتب يونجر مقالات وأبحاثاً عديدة ،  
 نذكر منها مقالا عن « الهزلي » ( سنة ١٩٣٦ ؛ سنة ١٩٤٨ ) فيه تناول  
 الهزل والمزاح والتهكم والمفارقات والملحة والكاريكاتور . وكتب بحثاً  
 بعنوان : « التكنيك » ( سنة ١٩٤٦ ) ، أثار مناقشات عنيفة ، وترجم إلى  
 عدة لغات ، وفيه ينقد التفكير التكنيكي ، ويهيب بالقيمة الحقيقية للإنسان  
 في مقابل الصناعة الفنية . وقد تابع نقد الآلية والتكنيك في بحث آخر ظهر  
 سنة ١٩٤٩ . ثم نشر في سنة ١٩٤٨ مجموعة من المقالات تحت عنوان :  
 « الشرق والغرب » ، وفيها دراسات عن قصائد Uden كلوإستوك Klopstock  
 الشاعر الألماني الرائد ( ١٧٢٤ - ١٨٠٣ ) وعن مارتينال الشاعر اللاتيني  
 ( ٤٣ - ١٠٤ م ) وعن الشعراء الفرس وحكايات من « ألف ليلة وليلة » .  
 وكتب ذكريات عن حياته ظهر منها القسم الأول بعنوان : « أغصان خضراء »  
 ( سنة ١٩٥١ ) وفيه يروي ذكريات حياته ، الخارجية والباطنة ؛ ويعني  
 بتطوره الروحي ؛ وتابع مذكراته بعنوان : « امرأة السنين » ( سنة ١٩٥٨ )  
 وتشمل الفترة من سنة ١٩٢٨ حتى سنة ١٩٣٥ .

ويونجر في طليعة من نقدوا الآلة في هذا العصر الذي ساد فيه التكنيك  
 وضاعت فيه قيمة الإنسان بوصفه إنسانا . ومن أقواله في هذا الصدد :  
 « إن روح الإنسان وجسمه كليهما له قوة البذل والإعطاء . أما التكنيك  
 فلا يبذل ولا يعطي شيئاً ، إنه ينظم الحاجة فقط . . . ولهذا فإن أقل عملية  
 تكنيكية تستهلك أكثر مما تنتج » . ويقول في موضع آخر : « إن  
 الروح تحب المتنوع ، ولكنها تفضل الأيجاز ، وتحب التبسيطات والوحدة  
 التي تنزع فيها إلى السيطرة » .

وهأنح أولاء تقدم مختارات من شعره :

- ٢٠٦ -

-- ١ --

## بعصير التوت

(١)

بعصير التوت طلا الأطفال

وجوههم الصغيرة .

إنهم نهمون ، ذواقون للحلوى .

ويرقصون بملابسهم المرقعة ،

ومعهم ترقص الرياح الغربية ،

ترقص على حبال الغسيل .

والأمركم كما لو كان نسيم من الحياة المعجبية

يملاً أغلفة الإنسان الخاوية .

الأشباح ، والأرواح ، والأحلام .

وطبل يدقّ في القرى ذوات الظهيرة الناصعة ،

وصياح السهاني ، وغناء الصرد في آجام السنو .

كل هذا بسيط .

لقد عدت ،

عدت إلى حيث بدأت .

ولاحظت أن المهدي شبيه بالحد .

وقيست الدائرة ، أي :

وجد المركز .



— ٢٠٧ —

(ب)

إني لا أنزل إلى أعمق  
من المكان الذي ينبثق منه الينبوع،  
والذي عنده تشتعل النار،  
لا أنزل إلى أعمق من هذا.  
من الجذر إلى التاج،  
تصاعد الأغاني،  
ثم من جديد  
يساقط النشيد.  
أن تمس ما هو ظلام  
وما هو نور -  
هذا هو السلوك الكامل  
للقصائد.

— ٢ —

لأن من رنين أغانيك الرائع

الآن من رنين أغانيك الرائع  
اهتز ملكوت اللوتى نفسه  
حدث أن المحبوبة  
راحت من جديد ترقق في الأثير الوضاء  
ولو لم يرتد بصرك  
إلى الوراء في ارتياب

لكانت قد وهبت  
حياة جديدة من خلال قوة النشيد .  
ويجب على كل شاعر  
أن يتجاسر على الرحلة إلى مقابر العالم السفلي  
ابتهاء أن يرفع ، مثل « أورفيوس » ،  
يرفع « يوروديكاس<sup>(١)</sup> » إلى النور  
إن الخزاعي في داليات كرومي  
وهي تتأرجح بأنفاس المسك  
لاشك أن لها جذوراً ،  
تصل إلى أعماق العالم السفلي  
وهذا الأريج كأه مفتاح  
إلى أقصى الأماكن ،  
حيث تحلم أرواح كل الأزهار  
أعز الأحلام .  
إن زورق « خارون »<sup>(٢)</sup> الأسود  
لا يمكنه الوصول إلى الشاطئ الآخر

---

(١) أشهر البطلات اللواتي سمين بهذا الاسم هي الدرويدة ، زوجة أورفيوس ، التي ماتت فنزل أورفيوس إلى العالم السفلي للبحث عنها ، وبفضل سحر غنائه سمحت له الآلهة بإعادتها إلى الأرض بشرط ألا ينظر إليها قبل أن يصل إلى نور الشمس . ولكن أورفيوس لم يتمالك نفسه من النظر إليها قبل الخروج من العالم السفلي ؛ وفي الحال أعادتها الآلهة إلى هذا العالم السفلي ، وخاب سعي زوجها اليائس أورفيوس .

(٢) « خارون » هو جنى في العالم السفلي ، مهمته نقل الأرواح خلال مستنقعات « الأخرى » إلى الشاطئ الآخر من نهر الموتى ، ويتم هذا العبور مقابل قطعة من النقود . ومن هنا جرت العادة بوضع قطعة من النقود في فم الموتى حين دنسهم .

دون أن تنظم الساعات البراقة  
طاقة من الورد هاهنا .

\* \* \*

أما الشاعرة فهى انجبورج بئمان Ingeborg Bachmann ، التى ولدت  
فى ٢٥ يونيو سنة ١٩٢٦ فى كلاجنفورت ( عاصمة مقاطعة كارنثيا فى النمسا )  
وحصلت على الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة فيينا فى سنة ١٩٤٩ برسالة  
عن : « القبول النقدي لفلسفة مارتن هايدجر الوجودية » .

ومن رأيها أن الشعر مثل الخبز ، « ولكن هذا الخبز يجب أن يطقق  
بين الأسنان ، وأن يثير الجوع من جديد قبل أن يهدئه . ويجب أن يكون  
مرهفًا بالمعرفة ؛ 'مرآة' من الحنين حتى يستطيع أن يوقف الناس من سباتهم .  
فنحن نأثمون حقًا ، ننام خرفًا من أن نضطر إلى إدراك ذواتنا وإدراك  
عالمنا » .

ولها مجموعتان من الشعر . الأولى بعنوان : « الزمان الموقَّعَل »  
سنة ١٩٥٣ ، والثانية بعنوان : « نداء الدُّب » سنة ١٩٥٦ .  
ومن قصائدها هذه القصيدة ، بعنوان :

### إلى الشمس

أجل من القمر البديع ونوره النبيل ،  
أجل من النجوم ، وهى زينة الليل الباهرة ،  
وأجل كثيرًا من العمان المشبوب للنجم المذنب  
وأجل من سائر النجوم ،

لأن حياتك وحياتي تتعاقب بها كل يوم - الشمس !

( م ١٤ - الأدب الأوربي )

-- ٢١٠ --

الشمس الجميلة التي تشرق ولا تنسى عملها  
وتتمه ، على أجمل وجه في الصيف ،  
حينما ينتشر الضباب على الشواطئ ، والشراع ينعكس بغير قوة  
ويمضي فوق عينك ، إلى أن تتعب وتختصر الأخير .  
وبغير الشمس يتخذ الفن الحجاب من جديد ،  
ولا تظهرين بمدلى ، والبحر والرمل  
تلسعها الظلال بالسياط ، وتفتر تحت جفوني .  
لا شيء أجمل تحت الشمس من أن يكون المرء تحت الشمس !

— ٢١١ —

— ٤ —

## حتى أشد المجدين يلتزمون الوزن والقافية

وبرتوت برشت يمثل ، كما هو معروف ، تيار « الشعر : وثائق و منشورات » . وقد قال بصريح العبارة : « كل القصائد الكبرى لها قيمة الوثائق . وتتضمن طريقة المؤلف في الكلام ، والمؤلف إنسان مهم » . وهو معروف أيضاً بنزعة اليسارية التي اختلف الناس في المدى الذي تذهب إليه ولكن المحقق أن منحني تطوره في هذا الاتجاه قد سار من التطرف في مطلع شبابه إلى الاعتدال شيئاً فشيئاً حتى نهاية حياته في ١٤ أغسطس سنة ١٩٥٦ ولكن للمعنى الذي ظل مخلصاً له طوال حياته هو السلام ، خصوصاً وقد حانى أهوال الحرب الأولى في ميدانها ، وشاهد آثار الحرب الثانية بعد عودته إلى وطنه . ومن الشواهد الجيدة على هذه النزعة قصيدة نظمها سنة ١٩٥٠ بعنوان : « إلى أبناء وطني » ، يقول فيها :

يا من بقيتم أحياء في المدن الميتة  
كونوا إذن رحماء بأنفسكم !  
لا تعودوا إلى الحرب ، أيها المساكين !  
أو لم تكفكم الحروب السابقة ؟ !  
إني أتوسل إليكم أن ترأفوا بأنفسكم !

أيها الناس أمسكوا المسطرين ، لا السكين !  
كنتم ستظفرون أخيراً بسقف تأوون إليه ،  
لو أنكم لم تختاروا السكين ؛  
والإيواء تحت سقف لاشك أفضل .

إني أتوسل إليكم أن تمسكوا المسطرين وتدعوا السكين !

— ٢١٢ —

أيها الأطفال ، عليكم أن تبصروا آباءكم  
حتى يجنبوكم ويلات الحروب  
صيحوا عالياً إنكم لا تريدون السكنى بين الانقاض  
ولا معاناة ما عانوا هم من آلام :  
أيها الأطفال ، حتى يجنبوكم ويلات الحروب .

وأنتن أيها الأمهات ، مادام الأمر لسن  
في السماح بالحرب أو عدم السماح ،  
فإنى أتوسل إليك أن تدعى عن أولادك يعيشوا !  
حتى يدعى لسن بالميلاد لا بالموت :  
أيها الأمهات ، دعن أولادك يعيشوا !  
وحيثما عاد إلى مسقط رأسه أوجسبورج بعد الحرب العالمية الثانية قال :  
بلدتي ، كيف أجدها الآن ؟  
بعد أسراب قاذفات القنابل  
أتيتُ إلى بلدتي .  
أين هي الآن ؟ إنها حيث  
تصاعد أجبال هائلة من الدخان .  
تلك المشتعلة بالنيران هناك  
هي بلدتي .

بلدتي ، كيف تستقبلني ؟  
قبل قدومي جاءت قاذفات القنابل  
أسراب قتالة أعلنت إليك عودتي .  
ضرمات النيران سبقت مقدم الابن .

ويكفي هذان الشاهدان مما كتبه برتولت برشت بعد الحرب العالمية الثانية - وهو ما يعيننا في هذا البحث - لننقل على اتجاهاته . أما من ناحية الصياغة (أو الشكل كما يقال) فإن شعر برشت يتبع الأوزان للمألوفة في الشعر الألماني ولا ينحرف عنها أدنى انحراف ، وكثيراً ما يلتزم القافية أكثر مما كان يفعل الشعراء الألمان في العصر الكلاسيكي والرومنتيكي، ويبالغ أحياناً فيلتزم قافية واحدة في خمسة بل ستة أبيات متتالية - كما فعل في القصيدة الأولى هنا - وهو أمر لم يكن يلتزمه أشد الشعراء حرصاً على عمود الشعر في الشعر الأوربي كله ، لا الألماني وحده . - ولغته في شعره لغة رصينة حافلة نغمة العبارة جزلة الألفاظ .

فهل يتعظ بهذا للمثل البارز «دعاة» ما يسمى عندنا بالشعر «الحديث» ؟ وهل يكون لهم في برشت - مثلاً - أسوة ؟ هذا ولن يجادل إنسان في أن برشت في قمة المجددين في الشعر الأوربي بمامة ، ذلك لأنه - وهو الشاعر الموهوب حقاً ، لا ادعاء - عرف أين يكون التجديد ، وما الذي يجعل الشعر جديداً ، وعرف حق المعرفة أن الترام أوزان الشعر الأصيلة الراسخة شرط لاغنى عنه في تسمية الكلام شعراً ، وبدون هذا الالتزام للوزن - المسمى عند أولئك الدعاة بـ «التقليدي» أو العمودي - وكذلك الأخذ بقدر من القوافي يتفاوت سعة ومدى ، لا يمكن أن يسمى الكلام شعراً .

وننتقل من برتولت إلى شاعر آخر من نفس الاتجاه الشعري وهو أدريان تورل Turel الذي ولد في ٥ يونيو سنة ١٨٩٠ في بطرسبرج ، وكان أبوه من أسرة مزارعين في إقليم القو ، وأمه من أسرة معلمين انحدرت من شمال ألمانيا ونشأ في مزرعة أبيه في إقليم القو Vaud (سويسرة) . ومنذ بلغ العاشرة عاش في ألمانيا خصوصاً في برلين ، ثم ارتحل عنها إلى اتسورث (زيورخ) عام ١٩٣٤

حيث عاش إلى أن توفي في ٢٩ يونيو سنة ١٩٥٧ . وإلى جانب الشعر ، كتب مقالات وأبحاثاً فلسفية جمع فيها بين الفزياء وعلم الحياة وعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ وضمها في نظرة ذات نزعية وضعية نقدية معاً . ويرى أن مهمة الشعر الغنائى هي أن يعمل - إلى جانب الفزياء النووية ومع التصوير الحديث - من أجل إيجاد تركيب جديد للإنسان مبنى على جعل العالم محور الفكر الإنسانى .

وشعره يعبر فيه عن هذه النظرة بفلسفته العامة ، طبعاً بلغة شعرية خالصة

ومن بين القصائد التي اختارها له أصحاب تلك « المجموعة الشعرية »  
 (لشعر الألماني منذ سنة ١٩٤٥) نقدم ترجمة القصيدة التالية بعنوان : « أيتها

المشقة ( التعب ) ، يازوجتى العزيزة ! » :

يا زوجة أعمالي ، يامشقة !

إن التعب ، شأنه شأن الموت والنوم ،

ينبوع الأعمال -

كم قطعت الطريق بين الناج والجليد !

بساط الموت في حقل الجليد

صرت تحت نعال الثقيلة ، كأنه زجاج من القطيفة -

من سمع تحشية بلورات الناج هذه

وهي تصر تحت أقدامى ؟

بساط موت

بساط تنسل خيوطه ، رقيق مثل المروج الحافلة ،

تغوى مثل الموت -

تغوى مثل حورية البحر ،

وهي تتنفس عند الشاطئ المتلاطم الأمواج -



يا زوجة أعمالي ، يامشقة ،

يا حورية بديعة التكوين تتنفس من حشية الثلج !  
 كم كنت سلطانا في الحريم الواسع لجبال الثلج هاتيك !  
 لقد مشيت فوق هذا البساط والنعاس يغالبني .

والثلج تحشى وصر

على إيقاع سيرى من تحتي --

إني أستحجم في أخطار نوم لذيذ في الثلج الرقيق .

وكما في الموت والحب

أستحجم في النعب والمشقة .

أيتها المشقة ، يا زوجتي العزيزة

يا أم أعمالي

مثل النوم والموت .

\* \* \*

وله قصيدة أخرى استلمهم فيها أبيات دانت المشهورة التي قال إنها منقوشة

على باب الجحيم ، وهي هذه الأبيات ( والمتكلم هنا هو باب الجحيم ) :

« من خلالي يمر المرء إلى المدينة الأليمة

ومن خلالي يمر المرء إلى العذاب الدائم

ومن خلالي يذهب المرء بين الضالين . . .

تخلوا عن كل رجاء أيها الداخلون . »

وها هي ذى قصيدة أدريان تورل :

من خلالي يذهب المرء إلى التطهير من كل الخبائث

من خلالي يذهب المرء إلى نار تطهير الشموس .

من خلالي يذهب المرء إلى الرجوع من الآخرة .

من ييأس هنا ، فليدع كل أمل ينمض .

-- ٢١٦ --

من ييأس هنا ، ليكفه الحيوان .  
من ييأس هنا ، فليذبل ويصبح تراباً  
من يكسر الأبواب ، فإنه هو هذا الباب .  
من عنده حظ ، فهو حظ لآخوانه .  
من ينقض على النجم هو نفسه نجم .  
من أجل سهمه كان الوتر .  
إن المقرب ( التلسكوب ) ليس إلا معطفاً للشعاع .  
وهذا الجسم الجميل ينبغي أن يغيرينا  
بالإنتاج والمستقبل .  
وكما يشمر القفاز عن نفسه  
تشمير الأم عن أولادها .  
من خلالى يذهب المرء إلى نار تطهير الشموس .  
ولقد عدت ظافراً من الآخرة .  
وهناك تعلمت لغة أخرى .  
من ذا الذى يتكلم لغتى بعدد فى فلورانس ؟  
أو فى لاتيران الخالى ؟ أو فى بيزا ؟  
أو بين بابوات آفنيون الملاحدة للملاعين ؟  
ونسر قيصر يصرصر  
بأجنحة متكسرة  
من ذا الذى يتكلم اللغة التى تعلمتها هناك ؟  
ولم يرحل الإنسان إلى الآخرة مثل النجم المذنب  
إن لم يرحع إلى هنا مثل النحل  
ليهب الوطن شمعاً ذهبياً ؟

وهذا الشعر الذي قد يابح إنسانياً ، إنسانياً جداً نجد في مقابله شعراً آخر ذا نزعة دينية صارخة ، حتى إن صاحبتة قالت : « لست شاعرة غنائية بالمعنى الضيق لهذا اللفظ ، ولكن أبياتي أجزاء من ليتورجيا ( طقوس دينية ، ولا يستطيع المرء أن يفهمها إلا فهماً لاهوتياً - لكن ليس معنى هذا أن لها أصلاً عقلياً . إنها قصائد أسرار دينية محضة ، وأخشى أن يكون ذلك سبباً في جعل قبولها أصعب من تلك القصائد التي تتوجه إلى الإدراك العقلي وحده . لأن كل قصيدة من هذه المجموعة ( « البستاني والوردة » سنة ١٩٤٧ ) تبدأ بخطوة رقص إله ، ولأعرف في البداية إلى أين تمضي بي . لكنني أعرف من ذا الذي يمضي بي »

هذه الشاعرة هي اليصابات لانججيسر التي ولدت في ٢٣ فبراير سنة ١٨٩٩ في التساي Alzey في إقليم الرين هسن ، وكان أبوها مهندساً معمارياً في ألتساي ودرست في درمشتات ، ثم قامت بمهمة التدريس طوال عشر سنوات في مدارس المنطقة . وتزوجت من الفيلسوف فلهم هوفمان . وارتحلت إلى برلين في سنة ١٩٢٩ وانضمت إلى الجمعية الأدبية التي تكتب في مجلة « العمود » . وبعد حياة حافلة بالمصاعب والآلام توفيت في ٢٥ يوليو سنة ١٩٥٠ ، وكانت عضواً في مركز « البن » Pen في ألمانيا ، وعضواً في الأكاديمية الألمانية للغة والشعر وأكاديمية العلوم والآداب .

ودعت إلى إيجاد نظرة جديدة في العقيدة الكاثوليكية والرموز الكنسية ، وذلك بالمزج بين الرموز الدينية اليونانية والرموز المسيحية . واتجهت في المرحلة الأخيرة من شعرها إلى استلهاً قوى الطبيعة المحضة مع وضع الرجل الأوربي في نطاق التقاليد المسيحية . وفي ديوان شعرها الأخير بعنوان : « البستاني والوردة . دورة سنة »

الذى ظهر عام ١٩٤٧ — قصائد حافلة بالرموز العميقة ، والمعانى الوجدانية الصوفية ، وتنم عن نظرة إلى الإنسان من حيث كونه واقعا تحت تأثير سلطان الطبيعة الجنى ، وتكشف عن شوق عارم إلى النجاة والخلاص . وبمناسبة الاحتفال بمرور سبعمائة سنة على بناء كاتدرائية كولن ، رائعة الفن القوطى العظيمة ، نظمت اليصابات لانججيسر فى سنة ١٩٤٨ « إيلجيا كولن » وفيها جمعت بين الأسطورة والتاريخ والأزمة الحاضرة ؛ واستخلصت من هذا كله رمزاً على تاريخ تلك الكاتدرائية .

إن شعرها حافل بالرموز الدينية الملتزمة من الوثينة اليونانية والعقيدة المسيحية الكاثوليكية ، وفى تحقيقاتها الدينية نبرات حارة الوجدان ، لكن الصور الرمزية الأسطورية العديدة تجعل من الصعب تذوق هذا الشعر .

أما من الناحية الشكلية فقصائدها تلتزم الأوزان الثابتة الأصيلة فى الشعر الألماني التزاماً تاماً لا تحيد عنه أبداً ، كما أنها تلتزم القافية بمنتهى الدقة . ولشعرها أصداء واسعة ليس فقط فى نطاق الأدب الألماني ، بل وخارجه إلى مدى بعيد .

ونظراً إلى الطابع الدينى الكاثوليكي الصارخ فى شعرها فإننا نكتفى بهذه القصيدة من شعرها ، وعنوانها : « ربيع سنة ١٩٤٦ » :

أى شقائق النعمان الأنيقة !

هأنت ذى من جديد تلوحين بتاج ناصع

اتروحي عنى أنا المخدوشة ، مثل نوسكا !

انحناء أنارته الريح ،

وموج وزبد ونور !

آه ! أى سحر من الأفلاك

رفع عن ظهري الأغر  
وزره الذي أنقضه ؟  
إني أنهض من مملكة الضفدع البري  
وحجرة بلوتو لا تزال تحت أجفاني  
وناي حادي الأموات لا يزال يرن مروراً في أذني  
ولقد شاهدت في عين الجورجون نظرة من فولاذ  
وسمعت أ كاذب تنفث السم يكاد همسها يقتلني  
أي شقائق النعمان ا دعيني أقبل وجهك : الذي لا ينعكس عليه  
نهر الاستيكس ولا نهر الليثيه ، ودون علم « بلا » و « كلا » .  
أنت تميمين بيننا ، دون أن تغررى بأحد ؛  
تمسين قلبي في رفق ولا تثيرين ناره — أيتها الطفلة نوسكا !



## فهرس الكتاب

صفحة

١	.	.	.	.	.	.	.	.	رسلكه فى مصر
٣٢	.	.	.	.	.	.	.	.	خبز وخبز لهيلدرلن
٤٨	.	.	.	.	.	.	.	.	لوركا : مرثية مصارع الثيران إغناسيو منشت نجاس
٦٢	.	.	.	.	.	.	.	.	سانت جون برس
٧٢	.	.	.	.	.	.	.	.	الصور الشعرية عند سانت جون برس
٨٠	.	.	.	.	.	.	.	.	جان كوكتو
٨٨	.	.	.	.	.	.	.	.	جان كوكتو الشاعر
١٠٥	.	.	.	.	.	.	.	.	كوكتو الناقد
١٠٦	.	.	.	.	.	.	.	.	كلوديل وتأملاته فى الشعر
١٢٠	.	.	.	.	.	.	.	.	مستيانا والشعر
١٢٧	.	.	.	.	.	.	.	.	نيتشه والشعر .
١٣٤	.	.	.	.	.	.	.	.	شوبنهور والشعر
١٤١	.	.	.	.	.	.	.	.	هيجل والشعر
١٤٧	.	.	.	.	.	.	.	.	هيجل والموسيقى
١٥٤	...	...	...	...	...	...	...	...	شوبنهور والموسيقى
١٦١	..	...	...	...	...	...	...	...	نيتشه والموسيقى
١٦٨	...	...	...	...	...	...	...	...	هرمن كوهن والموسيقى
١٧٤	...	...	...	..	...	...	...	...	اشبنجلر والموسيقى

صفحة									
١٨١	...	...	...	...	...	...	...	...	في الشعر الألماني المعاصر
١٨١	...	...	...	...	...	...	...	...	ماهو الشعر الحديث حقا ؟
١٩٠	...	...	...	...	...	...	...	...	حين يصبح التجديد هراء
٢٠٠	.	.	.	.	.	.	.	.	الكلاسيكي المعاصر
٢١١	.	.	.	.	.	.	.	.	حتى أشد المجددين يلتزمون الوزن والقافية



دار القومية العربية للطباعة  
تليفون ٨٢٦٢٣٤





الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية  
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

الثمن ٤٠ قرشاً